Wie beinahe zu allen Zeiten in Holland die dramatische Kunst unter dem weiblichen Geschlechte schönere Blüten trieb wie beim männlichen, so war es auch um die Mitte des verflossenen Jahrhunderts der Fall. Wir übergehen *Anna van Hattum*, Corver's erste Gemahlin, welche gleichwol für eine verdienstvolle Schauspielerin galt und das Lustspiel „Cenie“ ins Holländische übersetzte. Sie starb im Jahre 1759 in derselben Nacht wie Frau *Ghyben*, von der sie aber als Künstlerin weit übertroffen wurde. Ueber die persönliche Schönheit dieser letztern laufen die Berichte auseinander: Haug rühmt ihre schöne Gestalt und anmuthigen Gesichtszüge, während Halmael sie durchaus nicht schön nennt; Corver endlich, der als Zeitgenosse gewiss der competenteste Richter ist, beschreibt sie uns mit kleinen funkelnden Augen und einer zwar hohen aber vorspringenden Stirn, welche ihr einige Aehnlichkeit mit einem Todtenkopf gab; sie hatte allerdings — sagt er weiter — einen angenehmen Zug um den Mund, aber trotzdem war sie nichts weniger als schön. Hingegen stimmen alle Angaben über die Vortrefflichkeit ihres Spieles und ihre schauspielerische Begabung überein. In ihrer Jugend und noch bis zu Anfang der 1750er Jahre spielte sie die sogenannten ersten Rollen, wie z. B. die Kleopatra im „Pompejus“ — die Titelrolle in „Semiramis, of de dood van Ninus“, — die Phädra im Racine'schen Trauerspiel u. a. Namentlich in letztgenannter Rolle soll sie unübertrefflich gewesen sein. Corver berichtet mit besonderm Enthusiasmus von einer Phädra-Aufführung am 17. April 1751, wo Frau Ghyben die Phädra und J. Duim den Hippolyt performirte. In späterer Zeit verlegte sie sich auf das Genre der Heldenmütter und leistete auch in diesem Vorzügliches.

So bedeutend aber Frau Ghyben als Schauspielerin war, so wurde sie von ihrer Tochter *Cornelia (Ghyben Bouhon)* doch noch weit übertroffen. Diese zählt zu den hervorragendsten tragischen Künstlerinnen des vorigen Jahrhunderts und war es auch, die allein den Glanz des niederländischen Theaters in einer Zeit aufrecht erhielt, wo nach dem Rücktritt Duim's, Punt's, Spatsier's und Corver's der Nationalbühne die schwersten Wunden geschlagen worden waren. Cornelia Ghyben-Bouhon debutirte am 16. September 1752 als Ismene in „Scilla“ an der amsterdamer Schouwburg; ihren grössten Triumph feierte sie aber als Camilla in *Corneille's* berühmter Tragödie „Die Horazier“. Nun gehörte sie durch volle zehn Jahre der amsterdamer Bühne an; im December 1762 zog sie sich von derselben zurück und trat dann sammt ihrem Manne in die von Corver gegründete Gesellschaft ein. Mittlerweile hatte sie sich nämlich mit dem Schauspieler *Bouhon* vermählt, der besonders im Fache des damals in vielen Lustspielen vor-

kommenden Harlekins recht verwendbar gewesen sein soll; nur sprach er das Holländische mit keinem ganz reinen Accent aus, da er kein Nordliederländer von Geburt war. Aber schon am 25. Februar 1765 finden wir die berühmte Künstlerin wieder an der amsterdamer Schouwburg und zwar als Elise in *Quinault's* von D. Buysero bearbeitetem Trauerspiel „Astrate“. Diesmal verblieb sie bei dieser Bühne bis zum verhängnissvollen Brand im Jahre 1772, wo sie dann mit Jan Punt nach Rotterdam zog. Sowie aber das neue Schauspielhaus in Amsterdam vollendet war, kehrte sie nach dieser Stadt zurück und glänzte noch lange Zeit an der hauptstädtischen Bühne.

Von Ghyben-Bouhon's Zeitgenossen sind noch Jan Punt's dritte Frau, *Catharina Elisabeth Fokke*, und das Fräulein *van Thil* zu erwähnen. Erstere war 1727 geboren und soll in den zarten Rollen eine sehr liebliche Erscheinung gewesen sein. Wann sie an das amsterdamer Theater kam, wird nirgends gesagt. Anfang 1772 heirathete sie Jan Punt und ging mit ihm nach Rotterdam; aber schon 1775 zog sie sich gänzlich von der Bühne zurück. Sie lebte jedoch noch 1784. — Demoiselle van Thil war um einige Jahre älter, zeichnete sich aber durch ihre besondere Schönheit aus: Corver nennt sie nachgerade das schönste Mädchen, welches zu seiner Zeit die Breter betreten habe. 1722 zu Amsterdam geboren, mag sie im Alter von beiläufig zwanzig Jahren an das Theater dieser Stadt gekommen sein; wenigstens heisst es, dass sie durch mehrere Jahre als erste Liebhaberin an dieser Bühne thätig gewesen sei, als sie dieselbe im August oder September 1747 aus Anlass der damals erfolgten Schliessung, wo man sie auf Wartegeld oder Halbsold setzen wollte, verliess. Nach einer nahezu funfzehnjährigen Abwesenheit betrat sie im April 1762 neuerdings die Breter der amsterdamer Schouwburg und verblieb bei derselben bis zu deren Zerstörung im Jahre 1772. Diesmal aber hatte sie das Fach der Heldenmütter übernommen und debutirte gleich damals als Klytämnestra in „Iphigenia in Aulis“. Die Kleopatra in *Corneille's* „Rodogune“ war ihre Glanzrolle. Nach dem Brande des Theaters auf der Keizersgracht begleitete sie Punt nach Rotterdam und spielte durch viele Jahre an der dortigen Bühne. Endlich aber, nachdem sie mittlerweile auch geheirathet hatte, kehrte sie 1786 in ihre Vaterstadt zurück, und obgleich sie dazumal schon nahezu vierundsechzig Jahre zählte, wurde sie vom amsterdamer Publikum noch mit grossem Beifall und inniger Freude aufgenommen.

KAPITEL XIII.

DAS THEATER UND DIE GEISTLICHKEIT.

Solange die Schaubühne unter der Gestalt von Mysterien, Mirakelspielen u. dgl. sich als gefügiges Werkzeug der Kirche gebrauchen liess, hatte diese gegen die theatralischen Vorstellungen nichts einzuwenden. Als aber dann das Theater sich mehr und mehr verweltlichte, nahm die Geistlichkeit eine immer reservirtere Stellung an, und als dasselbe vollends gegnerischen Zwecken dienstbar zu werden anfing, ja offen gegen die Misbräuche und Uebergriffe der Kirche auftrat, begann jener erbitterte Kampf zwischen Geistlichkeit und Bühne, der bis zu einem gewissen Grade heute noch fortdauert, mit jener Zähigkeit, die bei jedem Interessenconflict selbstverständlich ist.

In Holland haben wir die ersten Anzeichen dieser geistlichen Opposition sozusagen gleichzeitig mit der Entstehung des holländischen Theaters zu beobachten Gelegenheit gehabt. Die Triglands und Bogermans sollten indessen nicht aussterben, und wie zu ihrer Zeit fand auch später noch die Entwickelung der nationalen Bühne einen Hauptwidersacher am orthodoxen Klerus.

Schon um die Mitte des 17. Jahrhunderts trat der utrechter Professor *Gysbert Voet* (1588—1679) in seiner „Disputatio de comoediis" (1650) gegen die Schauspiele auf, die er als gottlos und der Heuchelei Vorschub leistend bezeichnete, und im Jahre 1683 entspann sich in Friesland ein ähnlicher Streit hinsichtlich der Tanzübungen. Ob wir hierbei an den mit dem Theater verbundenen Tanz, also gewissermassen an die ersten Anfänge des Ballets, oder blos an gewöhnliche Tanzbelustigungen zu denken haben, möge dahingestellt sein. *Th. Paludanus*, *U. Huber* und *J. v. Holst* betheiligten sich hauptsächlich an diesem Streit.

Am wüthendsten aber entbrannte der Ingrimm der orthodoxen Geistlichkeit, als der berühmte Philologe und Professor der schönen

Wissenschaften zu Utrecht, *Peter Burman* (geboren 1668, gestorben 31. März 1741) als Vertheidiger der Schaubühne auftrat. Am 14. September 1711 eröffnete dieser seine akademischen Vorlesungen mit einer lateinischen Rede zu Gunsten des Theaters, als Einleitung zu einem Collegium, welches er über Terenz zu lesen gedachte. Obwol er in seiner „Oratio pro comoedia“ zwischen guten und schlechten Stücken unterschied, zog er sich dennoch den Hass der utrechter Geistlichkeit im höchsten Masse zu, denn nicht weniger wie sechs Prediger machten sich sofort daran, ihn zu widerlegen. So entspann sich ein Federkrieg, der eine ganze Reihe von Pamphleten, Gegenschriften u. s. w. hervorrief, und an welchem seitens der Geistlichkeit *A. J. Brakonier*, *A. Driessen*, *C. Boott* und *A. van de Putt* sich mit besonderm Eifer betheiligten.

Wie immer, wenn es der Kirche um ihre Herrschaft geht, nahm sie auch diesmal ihre Zuflucht zu den Waffen der Hypokrisie und geberdete sich als Schützerin der gekränkten Moral und der Sittlichkeit. Das Schauspiel war nach der Ansicht der utrechter Prediger weiter nichts als eine Brutstätte der Lüge und der Verstellung, denn man nehme dort Name, Gestalt und Wesen fremder Personen an, wie z. B. von Königen, Tyrannen, Rachsüchtigen, Verliebten u. s. w. man zeige sich folglich ganz anders, als man wirklich sei, und begehe auf diese Weise einen offenbaren Betrug!

Dass mit solchen Argumenten die utrechter Geistlichkeit keine grossen Erfolge errang, ist leicht begreiflich. Burman hatte daher auch wenig Mühe, deren Mangel an Stichhaltigkeit schlagend darzuthun. Als dann seine Gegner sich auf diesem Felde überwunden sahen, nahmen sie keinen Anstand, das Privatleben des Professors zu besudeln und allerhand Verleumdungen zu Hülfe zu rufen, in denen eine Kupferschmiedin Maria und eine gewisse Dina mit grössern Rollen bedacht waren.

Ruhte auch später die kirchliche Opposition niemals völlig, so trat doch das geistliche Element mit erneuerter Kraft in den Vordergrund, als das amsterdamer Theater von dem zerstörenden Brande des Jahres 1772 heimgesucht wurde. Die Gelegenheit, dieses Ereigniss als eine gerechte Strafe des Himmels für so viel Gottlosigkeit und Sittenverderbniss darzustellen, war eine zu günstige, als dass man dieselbe hätte unbenutzt vorübergehen lassen sollen. *Johann Christian Mohr* in Amsterdam entblödete sich nicht, diesen Gedanken sogar in poetische Form zu kleiden. Dazumal trat aber die in der holländischen Literatur wohlbekannte *Elisabeth Wolff* (1738—1804), die Verfasserin von „Sara Burgerhart“, wacker gegen jene religiösen Schwärmereien auf, und sprach es offen

aus, dass es gleichgültig sei, unter welcher Form dem Volk die Sittenlehre gepredigt werde, ob von der Kanzel herab oder von der Bühne; die schlechten Stücke — nicht das Theater, seien es, die für die Menge schädlich werden.

Indessen lebt der Geist, der vor zwei Jahrhunderten die amsterdamer und leeuwarder, später die utrechter Prädicanten gegen Burman beseelte, auch heutigentags in Holland noch fort. Nur sind dessen Aeusserungen nicht mehr so vehement wie früher oder weniger — beachtet; die Argumente sind aber beinahe die nämlichen geblieben, und ebenso schwach.

Eine Darstellung der Einzelheiten dieses langwierigen aber fruchtlosen Kampfes der Geistlichkeit gegen die weltliche Bühne in den Niederlanden kann hier wol nicht beabsichtigt werden. Es sollte blos angedeutet sein, dass Holland in dieser Hinsicht nicht besser daran war wie andere Länder: die Interessen und Tendenzen des Klerus sind eben überall dieselben.

KAPITEL XIV.

DAS HOLLÄNDISCHE THEATER AUSSERHALB AMSTERDAMS.

Bisher haben wir uns beinahe ausschliesslich mit der amsterdamer Bühne beschäftigt, und in der That verkörperte sich lange Zeit in ihr das ganze niederländische Theater, denn bis weit über die Hälfte des vorigen Jahrhunderts war Amsterdam die einzige stabile Bühne in Holland. Zwar spricht Pilati schon im Jahre 1747 von den Theatern zu *Haag* und *Leiden* als von festen Bühnen; dies scheint jedoch kaum richtig zu sein, wenigstens nicht mit Bezug auf die daselbst spielenden Gesellschaften. Ferner wissen wir bestimmt, dass, während in der grossen Stadt Rotterdam gar erst 1773 eine stabile Bühne errichtet wurde und sogar das Erkelens'sche Theater daselbst blos aus dem Jahr 1767 stammt, die Residenz nicht vor 1766 ein eigens gebautes Schauspielhaus besass. Was das schon zur Zeit der englischen Komödianten bedeutungsvolle *Leiden* betrifft, so fehlt es uns vollends an allen Nachrichten und selbst der Ort, wo ein solches in dieser Stadt gestanden haben mag, ist uns unbewusst.

Damit will jedoch nicht gesagt sein, dass theatralische Vorstellungen bis zur Mitte des vorigen Jahrhunderts ausser in Amsterdam in Holland unbekannt gewesen seien. Denn wenn es auch an andern Orten keine stabilen Schauspielergesellschaften gegeben haben mag, so mangelte es doch schon in früher Zeit in den Niederlanden nicht an wandernden Komödiantentruppen, und wo sich kein eigenes Schauspielhaus vorfand, da wurden andere Räumlichkeiten, wie Rathhaussäle, Gasthaus-localitäten u. s. w. dazu adaptirt, oder auch — und dies war nament. lich zur Kirmeszeit der Fall — eigene Buden („Tenten" Zelte) auf offenem Markte aufgeschlagen. Dasselbe geschah übrigens auch in Deutschland. Zum Besuch der einzelnen Städte wählten diese umherziehenden Gesellschaften vorzugsweise die Zeit der Kirmes, und nachdem diese in Holland nicht an allen Orten zugleich begangen wird,

andererseits die geringe Ausdehnung des Landes eine rasche Ortsveränderung erleichtert, ward es diesen Truppen möglich, eine rentable Abwechselung in ihre Wanderzüge zu bringen. Auf diese Weise findet man schon frühzeitig von *Leiden*, *Haag*, und sogar von kleinern Städten Erwähnung gethan, als hätten sie in- und ausländische Schauspieler in ihren Mauern beherbergt. Blos aus *Haarlem* wird von der Einweihung eines Theaters berichtet, die am 28. Juni 1705 stattfand, und bei welcher Gelegenheit von „haarlemschen Acteurs und Actrissen" die Rede ist. Trotzdem erscheint es kaum glaublich, dass es sich hier wirklich um eine städtische Bühne mit permanenten Schauspielern gehandelt habe; viel wahrscheinlicher ist es, dass wir dabei etwa an ein Liebhabertheater oder sonst eine Dilettantenbühne — wie sie ja bald in Holland sehr beliebt wurden — zu denken haben. So erfahren wir in späterer Zeit von dem in derselben Stadt bestandenen Liebhabertheater „*Harmonie*", sowie von der 1785 gegründeten dramatischen Gesellschaft „*Leerzaam vermaak*".

Schon um die Mitte des 17. Jahrhunderts treten wandernde Schauspielergesellschaften in Holland auf. Als eine der ältesten findet man die von *Jan Baptist van Fornenburg* erwähnt, deren Oberhaupt zugleich als Verfasser der Posse: „*Duifje en Snaphaan*" (1680) bekannt ist. Die nächst wichtigste war die von *Jacob van Ryndorp*, einem sehr begabten Dramaturgen, der zwischen 1660 und 1670 in Amsterdam geboren wurde. Wie die meisten seiner Genossen trat er auch als Dichter auf und war sogar eine Zeit lang Mitglied der berüchtigten Dichtergesellschaft „*Nil volentibus arduum*" in Amsterdam, an deren Spitze *Andreas Pels* gestanden hatte. Ryndorp scheint jedoch auf die Länge die Bestrebungen dieser literarischen Genossenschaft nicht getheilt zu haben, denn es wird in der Folge von ernsten Zerwürfnissen zwischen ihm und den Mitgliedern der letztern berichtet. Seine Schauspielergesellschaft erfreute sich indessen eines bedeutenden Rufes und zählte tüchtige Kräfte unter ihren Mitgliedern; zu den bekanntesten gehören: *H. Koning*, *Jac. Sammers*, *Cornelis Bor*, *Dan. Admiraal*, *J. van Hoven*, *Franz Schroder*, *Floris Groen*, der Friese *Wybrand de Geest* ferner die Schauspielerinnen *Niewellon*, *van Tongeren*, *van Thil* u. a.; mehrere von diesen Künstlern haben wir bereits an der amsterdamer Schouwburg auftreten sehen, wie überhaupt zu jener Zeit die bedeutendsten dramaturgischen Talente aus den Wandertruppen hervorgingen. Auch des Directors eigene Tochter oder Nichte, *Adriana van Ryndorp*, soll eine ganz verdienstvolle Schauspielerin gewesen sein und hat dieselbe auch ein Lustspiel — „*De driftige minnaars*" betitelt — verfasst; sie scheint sich aber einem ausschweifenden Lebenswandel er-

geben und dadurch viel Aergerniss erregt zu haben. Die Posse „*De arglistige Juffer bedroogen, of gevlugte tooneelspeelster agterhaalt*“ (Die arglistige Jungfer betrogen oder die flüchtige Schauspielerin eingeholt) soll angeblich auf Adriana van Ryndorp verfertigt worden sein.

Das Feld der Thätigkeit der Ryndorp'schen Truppe war ein äusserst ausgedehntes: ausserhalb Holland begegnet man derselben, wie später erwähnt werden wird, 1703 in *Kopenhagen*, 1710 in *Hamburg*, 1718 in *Brüssel* und an andern Orten. In Holland selbst scheint sie sich zu Anfang des vorigen Jahrhunderts vorzugsweise im *Haag* und in *Leiden*, wohl aber auch gleichzeitig in andern Städten der Niederlande aufgehalten zu haben. Ryndorp lebte noch 1733.

Nach der eben genannten scheint die Gesellschaft von *Ant. Spatsier* eine der berühmtesten gewesen zu sein. Im Jahre 1740 spielte sie in Hamburg, wo *Mauricius* mit grossem Lobe von ihr spricht; sie dürfte aber nicht sehr lange bestanden haben, denn bald darauf wurde ihr Director als stabiler Schauspieler beim amsterdamer Theater engagirt. Lieferten übrigens die Wandertruppen der stabilen Bühne häufig ihre verwendbarsten Acteurs, so verschmähten es andererseits diese nicht, in den Sommerferien (Mai — Juli) oder auch zur Kirmeszeit selber wieder an andern Orten zu gastiren. So weiss man, dass *Corver*, während er noch in Amsterdam engagirt war — also vor 1763 — häufig auf Reisen ging und nebst *Rotterdam* und *Utrecht* auch kleinere Städte, wie *Dortrecht*, *Delfshaven* u. a. besuchte.

In der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts war die von diesem Künstler gegründete Schauspielergesellschaft unstreitig die erste. Nicht nur besass sie an Corver einen äusserst tüchtigen Director, sondern diesem hatten sich — wie schon erzählt — bei seinem Austritte (1763) noch sechs der trefflichsten amsterdamer Schauspieler, darunter die hübsche *Ghyben-Bouhon* nebst ihrem Gatten angeschlossen, ausserdem hatte die Corver'sche Truppe sehr brauchbare Kräfte an *Robert Drayer*, *Simon Rivier*, *Macor*, *Zuiderhout*, Frau *Symes* u. m. a. Mit seiner auf diese Weise zusammengesetzten Wandertruppe spielte Corver abwechselnd in *Leiden*, *Haag* und *Rotterdam*, in welch letzter Stadt er sogar eine eigene Bude besass. Trotzdem führte er dieses Wanderleben nur wenige Jahre und ging sehr bald (1766) an die Ausführung des lange gehegten Planes, *im Haag eine eigene stabile Bühne zu errichten:* einen Theil des Jahres konnte er ja immerhin zum „Auswärtsspielen“ verwenden.

Corver erbaute das Schauspielhaus im Haag ganz aus eigenen Mitteln, und zwar soll ihm dasselbe auf 30000 Gulden zu stehen gekommen sein. Es verdient erwähnt zu werden, dass er dabei blos

von zwei Ausländern — einem Preussen Namens J. Brants und einem andern Deutschen, G. C. Schmolk — unterstützt wurde, wie überhaupt Corver viel über die Misgunst seiner Landsleute zu klagen hatte. Im Jahre 1767 abonnirte sich wol der Prinz-Erbstatthalter auf eine Loge in seinem Theater und bezahlte dafür jährlich 3000 Gulden. Diese scheinbare Begünstigung verpflichtete aber den Director, mindestens sechs Monate des Jahres im Haag zu spielen, wodurch diesem mitunter, namentlich in den Jahren 1770, 1771 und 1772 ein namhafter Schaden — 5000 Gulden im ganzen — erwuchs. Kurz, das Unternehmen Corver's im Haag stellte sich im Laufe der Zeit als kein rentables heraus; in den Sommerferien verdiente er sich allerdings durch seine Reisen sehr viel Geld, im Laufe des Winters musste er es aber regelmässig in der Residenz wieder zusetzen, und als er endlich einmal wagte, sich mit der Bitte um eine Subvention an den Hof zu wenden, gab ihm der Baron *Van Wulkenits* zu verstehen, dass — nachdem der Erbstatthalter durch 7 Jahre auf die Loge im Theater abonnirt gewesen sei, er folglich die beträchtliche Summe von 21000 Gulden bezogen — der Prinz ja ohnedies beinahe sein ganzes Gebäude bezahlt habe. Als ob Corver von dieser Summe nicht den Unterhalt seiner Truppe durch sieben Jahre hätte bestreiten müssen! Dazu kamen nun gar die unheilvollen Jahre 1770—1772, wo infolge der Rinderpest sowol in Rotterdam wie in Utrecht das öffentliche Theaterspielen behördlich verboten war und Corver seine Einnahmen auch während der Sommermonate bedeutend geschmälert sah; dies brachte in ihm den Gedanken zur Reife, das durch nahezu acht Jahre (1766—1773) geführte Unternehmen wieder aufzugeben und sich blos für seine Person auf Gastspiele zu verlegen. Dies that er denn auch im Jahre 1773, überliess sein Theater im Haag einer deutschen Gesellschaft und ging bald darauf nach Rotterdam, wo wir sein weiteres Schicksal in einem der nächsten Kapitel erfahren werden.

Es erübrigt uns nur noch, einen Blick nach jenem Lande jenseits der Zuydersee zu werfen, wo nebst Amsterdam die niederländische Nationalbühne zuerst greifbare Formen anzunehmen begonnen hatte. Indessen war in Friesland die theaterfeindliche Stimmung, welcher *Starter* zum Opfer gefallen war, keiner gemässigtern Anschauung gewichen und der Zustand der Bühne in dieser Provinz daher ein kläglicher. Als im Jahre 1671 in *Leeuwarden* eine Schauspielerbande die Bewilligung nachsuchte, innerhalb der Stadt „Komödie zu spielen", wurde letzteres zweimal verweigert, und als beim dritten mal der Magistrat endlich die Erlaubniss ertheilte, galt diese blos für einen zwar

nahe an der Stadt, aber ausserhalb des Rechtsgebietes derselben gelegenen Ort, wobei den Komödianten ausdrücklich verboten war, ihre Ankündigungen innerhalb der Stadt ankleben zu lassen. Das im Jahre 1603 erlassene Verbot der Aufführung öffentlicher Schaustücke und anderer „nutzlosen" Spiele wurde 1677 für Friesland erneuert. Unter welch drückenden Bedingungen selbst später nur die Bewilligung zu theatralischen Vorstellungen erlangt werden konnte, mag daraus hervorgehen, dass eine Schauspielertruppe, welche im Jahre 1680 die Erlaubniss erhielt, während der Kirmes — aber nur an Werktagen — zu spielen, sich verpflichten musste, den vierten Theil ihrer täglichen Einnahme den Armen der Stadt zuzuwenden. In *Groningen* soll gar die öffentliche Aufführung von Theaterstücken bis zum Jahre 1795 verboten gewesen sein.

KAPITEL XV.

HOLLÄNDISCHE KOMÖDIANTEN IM AUSLANDE.

So wie im 16. und 17. Jahrhundert England seine Komödiantentruppen nach dem Continent entsendete und über halb Europa verbreitete, so begegnete man von der Mitte des 17. bis beiläufig zu jener des 18. Jahrhunderts den „Niederländern" beinahe allenthalben im europäischen Norden.

Während *Stockholm* sogar ein eigenes niederländisches Theater besass (1667), zu dessen Eröffnung *Hendrik Jordis* ein Festspiel dichtete, treffen wir zu Anfang des vorigen Jahrhunderts die *Ryndorp*'sche Komödiantengesellschaft in der *dänischen* Hauptstadt: ihr Oberhaupt selbst, *Jacob van Ryndorp*, verfasste aus Anlass des Geburtsfestes König Friedrich's IV. ein „Freudenspiel", betitelt „De blijde geboortedag van Fredrik de Vierde, Koning der Dennen", welches zu Kopenhagen am 11. October 1703 in Gegenwart des Königs zur Aufführung gelangte, und als später dieselbe Truppe in Hamburg gastirte, berief sie sich mit Stolz darauf, dass sie bereits in „Danzig, Lübek, Kiel, ja selbst in Kopenhagen" gespielt habe.

Aber nicht etwa blos auf den Norden blieb die Verbreitung holländischer Schauspieler in früherer Zeit beschränkt: von *Leipzig* wissen wir, dass Vondel'sche Tragödien, wenn auch vielleicht nicht durch niederländische Darsteller, doch in deutscher Uebersetzung daselbst Eingang gefunden hatten, und zwar schon im vorletzten Viertel des 17. Jahrhunderts [1]; aber noch weiter nach Süden lässt sich die Spur des holländischen Komödiantenthums verfolgen, und selbst in dem ent-

---

[1] In den Jahren 1662 und 1673. Vgl. Heinr. Blümner, „Geschichte des Theaters in Leipzig", S. 19—20.

legenen *Wien* kann man in den sogenannten „Niederländern" und „Niederländer-Spielleuten" Anklänge an dasselbe erkennen.[1] Ebenso ist es bezeichnend, dass Holland hinsichtlich des Baues und der Anlage der Schauspielhäuser einen eigenthümlichen Charakter inaugurirte, der auch im Auslande gern Nachahmung fand: so heisst es, dass das erste ständige Theater in Frankfurt a. M., welches erst am 2. September 1782 eröffnet wurde, im „*holländisch*-französischen" Geschmack erbaut war.[2]

Der Haupttummelplatz der holländischen Schauspieler war aber immerhin das nördliche Deutschland. Dort bildete die Sprache ein verhältnissmässig geringes Hinderniss, und war man auch dem Geiste der dramatischen Dichtungen der Niederländer weniger fremd als anderswo; abgesehen von der grössern Nähe Hollands, war das Publikum Norddeutschlands und insbesondere der Hansestädte, sogar im Wege deutscher Komödiantentruppen, schon seit längerer Zeit mit vielen der hervorragendsten dramatischen Producte seiner Nachbarn vertraut gemacht worden, und dies erleichterte wesentlich das Verständniss bei den Vorstellungen der dortländischen Schauspieler. So heisst es, dass die *Joh. Friedr. Schönemann*'sche Bande, welche im Jahre 1740 nach *Hamburg* kam, nebst dem ganzen Repertoire der Neuberin auch die classischen Stücke der französischen Tragiker und Lustspieldichter, mitunter dänische, aus Holberg übersetzte, und auch *holländische* zur Aufführung brachte.[3] In dem nahe von Hamburg gelegenen *Altona* producirte sich schon 1684 eine Truppe holländischer Komödianten auf einem Saal im Gasthof zum „König von Dänemark"; sie erfreute sich eines grossen Zulaufs und gab unter andern auch den „Don Rodrigo de Cid, met groote pracht van kleederen, noch noit alhier gesien" zum besten. Noch früher findet man Spuren nieder-

---

[1] Auf dem Rathhause, auch im bürgerlichen Zeughause, fanden im 16. Jahrhundert und bis 1604 auf Kosten des Magistrats und vor geladenen Zuschauern mehrmalige Schauspiele statt. Hier treffen wir die Spuren der Gauklerbanden, der Landfahrer, Singer, Springer und Possenreisser wieder an. Mit Künsten, die sie von dem *niederländischen Theater* gelernt, fingen sie an, sich aufs neue beliebt zu machen, und wurden deshalb *niederländische Komödianten*, auch schlechtweg *Niederländer* genannt. Im Jahre 1661 fand wieder in der Rathsstube ein Schauspiel mit niederländischen Personen statt, und bald darauf wird ihrer wieder erwähnt: „*Niederländische Spielleute*, welche mit Knaben schöne Sprünge machen." Ed. Devrient, „Dramat. und dramaturg. Schriften", V, 120.

[2] Siehe *A. H. E. von Oven*, „Das erste städtische Theater zu Frankfurt a. M." (Frankfurt 1872), 4°. S. 28.

[3] Schütze, „Hamburgische Theatergeschichte", S. 260.

ländischer Schauspieler in *Berlin*, wo schon ums Jahr 1615 von seiten des Kurfürsten Johann Sigmund von Brandenburg dem Junker Hanns von Stockfisch der Auftrag ertheilt wurde, eine Komödiantentruppe aus England und den Niederlanden zu verschreiben. Zu Anfang des 18. Jahrhunderts erscheinen wieder holländische Schauspieler, und zwar aus dem Haag, in Berlin, und geben — laut einer vom 2. December 1702 datirten „Permission" — auf dem Rathhause daselbst Vorstellungen, weshalb die mecklenburgischen Komödianten, welche sich zur selben Zeit um eine Permission bewarben, angewiesen wurden, sich um ein anderes Local umzusehen. Im darauffolgenden Jahre wurde, unterm 16. October, einem gewissen *Christoph Dammen* aus Amsterdam mit seinen zwei Kindern gleichfalls das Vorstellungsrecht im berliner Rathhause bewilligt [1]; dieser letzte dürfte aber eher ein Seiltänzer als ein eigentlicher Schauspieler gewesen sein.

Im Jahre 1710 war es wieder die obenerwähnte Ryndorp'sche Bande, welche *Hamburg* besucht haben soll, über deren Aufenthalt aber leider alle nähern Nachrichten fehlen, und dreissig Jahre später finden wir in derselben Stadt *Anthony Spatsier* mit seiner Gesellschaft. Schon im September 1740 waren die hochfürstlich hessenkassel'schen holländischen Komödianten in der „Fuhlentwiete" aufgetreten, und hatten ausser lustigen holländischen, nicht minder lustige deutsche Spectakelstücke aufgeführt, wie z. B. den „Korporal Ehrenpreis" und andere. Zu Anfang 1741 aber, berichtet die Hamburgische Theatergeschichte, wurde die nämliche Fuhlentwietsbude von einer holländischen Komödiantentruppe bezogen, welche gewaltiges Aufsehen in Hamburg erregte und zu der sich allabendlich ein Getümmel von Kutschen und Fussgängern drängte; alles strömte hinaus, sowol Pöbel wie beau-monde, und obgleich der gewöhnliche Logenpreis auf 2 Mark erhöht war, sah man die Logen doch immer gedrängt voll. Dazu kam, dass der damals in Hamburg residirende und in grossem Ansehen stehende holländische Minister *Boerhave van Mauricius*, ein Mann von ebenso viel Gemüth wie Geist, die Schauspielertruppe in seinen Schutz nahm und selber Vorspiele für sie verfertigte. Zufolge eigenen Berichts stammten diese holländischen Komödianten von der altberühmten Compagnie von *Ryndorp* und *Nosemann* ab; sie begannen ihre Vorstellungen am 3. Januar 1741 mit einem dem hamburgischen Senat dedicirten und von Jan Jacob Mauricius eigens dazu verfassten Vorspiele. Eine Madame *de Lillo* und eine Demoiselle *Van der Pals*, zwei anmuthige und geschulte Tänzerinnen, füllten durch kunstvolle

[1] Plümicke, „Entwurf einer Theatergeschichte von Berlin", S. 34, 75—76.

und graziöse Tänze die Pausen zwischen den sogenannten englischen Pantomimen aus, während artige Decorationen und reiche Costüme dem schaulustigen Publikum vielfache und abwechselnde Unterhaltung boten. Der Harlekin spielte übrigens auch bei dieser Gesellschaft noch immer eine Rolle. Ausser den Stücken der berühmten holländischen Theaterdichter und vor allem Vondel's — z. B. „*De drie koninglicke Deelen van Joseph*" — gab man auch aus dem Französischen übersetzte Lustspiele, wie z. B. „*Lubbert Lubbertze of de geadelde boer*" [1], ferner holländische Nachspiele, als „*De gewaande Advocat*" (Der vermeinte Advocat), oder „*Het wederzijds Huwelyks-bedrog*" (Der gegenseitige Heirathsbetrug), endlich englische Pantomimen und solche, wo der Harlekin Verwendung fand. Man spielte bis spät in den Monat Juni hinein.

In vorstehenden Seiten haben wir blos einige wenige Notizen zusammengestellt, welche uns bei einer oberflächlichen Umschau über die Verbreitung der holländischen Komödianten ausserhalb ihres Heimatlandes aufgestossen sind. Es unterliegt aber kaum einem Zweifel, dass eine sorgfältigere Prüfung der Theatergeschichten aller germanischen Länder noch zahlreiche Daten über diesen bisher wenig beachteten interessanten Punkt zu Tage fördern wird.

[1] „Le bourgeois gentilhomme" von *Molière*.

KAPITEL XVI.

FREMDE URTHEILE ÜBER DAS SPIEL DER HOLLÄNDISCHEN SCHAUSPIELER.

Ein Haupthinderniss für die Beurtheilung des absoluten Werthes dramaturgischer Leistungen in Holland innerhalb des bisher betrachteten Zeitraums liegt in dem Umstande, dass erst vom Beginn des vorigen Jahrhunderts die Berichte fremdländischer Kunstkritiker und Reisender uns zur Seite stehen, während man im 17. derselben noch beinahe völlig entrathen muss.

Indessen müssen gewisse Züge in der niederländischen Schauspielkunst, welche man auch heutzutage beobachten kann, nachgerade als national bezeichnet werden, und diese dürften zur Zeit Zjermez' ebenso gut wie in der spätern Periode ihre Herrschaft auf der niederländischen Bühne behauptet haben. Das Allergewöhnlichste und Unbedeutendste wird bei den holländischen Schauspielern mit einem Affect gesprochen, der nach unserm Gefühle selbst bei ernsten Rollen ins Komische übergeht; hiernach bleibt kaum noch ein Massstab für das Pathos im Trauerspiel übrig, und alle Natürlichkeit des Spiels vermag nicht diese Unnatürlichkeit der Sprache aufzuwiegen. Dass jedoch der im 18. Jahrhundert eingetretene allmähliche Uebergang der gebildetern Stände aus dem Lager der einheimischen in das der französischen und auch deutschen Kunst nicht ohne Rückwirkung auf die erste bleiben konnte, wer vermöchte dies zu bezweifeln? Eine so unpatriotische Lauigkeit gegen die vaterländische Bühne musste als natürliche Folge die Vernachlässigung nach sich ziehen, indem dadurch das nationale Schauspiel zur Belustigung der ungebildetern Volksklassen herabsank, welche allein, aus Mangel an fremder Sprachkenntniss, auf das holländische Theater angewiesen blieben. Die ungebildete Sinnlichkeit aber bedarf jederzeit eines kräftigen Stachels, um aufgeregt und gekitzelt zu werden, und ernste Haltung sowie mässige Wirthschaft mit Stimme und

Geberde wäre hier am unrechten Orte; ja mehr noch, sie würde bei einem Publikum gar nicht verfangen, welches gleich jenem von Conventgarden oder Ventadour sein Vergnügen weit mehr in einer lärmenden Darstellung wie in einer ästhetisch-schönen, künstlerisch vollendeten Leistung sucht.

Einer der frühesten Berichte aus dem vorigen Jahrhundert über das holländische Theater ist vom Jahre 1710. *Zach. Conr. v. Uffenbach* bereiste damals die Niederlande und besuchte zu wiederholten malen die amsterdamer Schouwburg. Die Stücke, deren er Erwähnung thut, sind „*De Mode*", eine, wie es scheint, damals sehr beliebte Komödie, „*De moedwillige bootsgezel*"[1], „*De groote Kurieen of Spaansche bergsman*", dann die Possen „*De ontvoogde vrouw*" und „*Het sluyten des houwelycks*", endlich das Schauspiel „*Constantyn de groote*". Durchgehends rühmt er die Vortrefflichkeit der Schauspieler, welche er unbedingt höher stellt als die *deutschen*[2], die Deutlichkeit ihrer Aussprache, die Lebhaftigkeit und Natürlichkeit ihres Spiels. Immerhin jedoch steht Uffenbach's überaus günstiges Urtheil ziemlich vereinzelt da, und noch aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts (1741) wird uns in nichts weniger als ähnlicher Weise über das Spiel niederländischer Komödianten in Hamburg berichtet. Man macht ihnen daselbst eine übertriebene Lustbarkeit im Gestus, sowie eine unmässige Affectation im Vortrag zum Vorwurf. „Geschrei" — heisst es dort — „galt bei jenen Harangueurs für leidenschaftlichen Ausdruck, Verzuckungen für Begeisterung", und diese Unnatürlichkeit in Sprache und Geberde machte sich allenthalben geltend. Ja sogar früher schon (1732), und dazu im eigenen Lande, hatten diese Uebelstände einen strengen Tadler an dem scharfsinnigen und geschmackvollen Kritiker *Justus van Effen* gefunden. Mit der ihm eigenen Redegewandtheit geiselt er in seinem „Holländischen Spectator" die verkehrte Methode seiner Zeit in der Heranbildung der Schauspieler und der Erziehung der Jugend überhaupt. „Wenn ein Vater" — bemerkt van Effen bezüglich der Declamation — „sein Kind besonders rühmen will, so sagt er: «es lese wie ein Vorleser», d. h. es singt anstatt zu sprechen, es erhebt und senkt die Stimme, wie es ihm eben einfällt, ohne den durch

1 Eigentlich „de Gramschap" von Willem Ogier, aber später von Dan. Admiraal unter obigem Titel umgearbeitet.

2 „Die Acteurs waren gar gut, so dass ich keine Teutsche nie gesehen, die so wohl agirt haben, ob sie gleich denen Franzosen nicht beykommen, die, was die Komödie anlangct, gewiss alle andere Nationen übertreffen." „Reisen durch Niedersachsen, Holland und England", II, 415.

das Gelesene erweckten Empfindungen, d. h. der Natur, auch nur den geringsten Einfluss auf die Art und Weise, wie es vorträgt, einzuräumen. Der erste Eindruck auf den leicht empfänglichen Sinn des Kindes ist der bleibende und äussert sich, trotz aller später angewendeten Kunst, nur zu häufig im reifern Alter. Ordentlich lesen ist daher die erste Grundlage jeder wohlgefälligen und verständigen Declamation, und hätten unsere Schauspieler in dieser Richtung eine bessere Grundlage erhalten, so möchte man auf unserer Bühne nicht so häufig solche unerwartete Ausbrüche zu hören bekommen, welche Ohr und Gemüth in gleicher Weise verletzen. Unsere Komödianten *beiderlei Geschlechts* sollten sich in Acht nehmen vor einem *unmanierlichen Geschrei*, welches meist schon in den ersten Acten, wo doch in der Regel die heftigen Leidenschaften noch nicht zum Ausbruch kommen, anhebt; abgesehen davon, dass dadurch die Stimme rauh und heiser wird, macht es jede fernere Steigerung, selbst an geeignetem Orte, unmöglich. Man muss sich vernehmbar und verständlich machen, das ist richtig, das geschieht aber weit besser durch deutliches Sprechen als durch Schreien und Poltern; auch hat man nicht immer Karrenschieber und Aepfelweiber darzustellen, sondern auch Leute aus gebildeten Ständen, welche durchaus nicht schreien und lärmen.“ In ähnlicher kräftiger und kerniger Sprache kritisirt van Effen das Gestenspiel und schliesst seine Betrachtungen mit dem berechtigten Wunsche, der Schauspieler möge gleich dem Dichter, wenn auch nicht in so hohem Grade wie dieser, Psycholog sein.[1]

Mit dem fortschreitenden Jahrhundert mehren sich die uns zu Gebote stehenden Zeugnisse von Ausländern über die holländische Schauspielkunst. In den letzten Decennien desselben besuchten nacheinander *J. Fr. K. Grimm*, *Volkmann*, *H. L. W. Barkhausen*, *George Forster*, *A. Riem*, später *John Carr*, *A. H. Niemeyer*, Frau *Therese Huber* und andere die Niederlande, und hinterliessen uns mehr oder minder ausführliche Aufzeichnungen über ihren Aufenthalt in diesem, in so vielen Beziehungen merkwürdigen Lande. Die meisten von ihnen berichten auch über das Schauspielhaus in Amsterdam, theils vor, theils nach dem mehrerwähnten Brande von 1772; beinahe durchgehends aber stimmen ihre Urtheile über die daselbst beobachtete Darstellungsweise mit dem weiter oben angeführten vom Jahre 1741 überein. Nur Frau *Therese Huber* macht in dieser Beziehung eine Ausnahme, und versichert, dass, „Theater gegen Theater genommen, sie das holländische amsterdamer Schauspiel lieber wie die meisten

[1] „Holl. Spect.“, Bd. I, No. 28, S. 219—220.

deutschen besuchen würde". Hingegen äussert sich *George Forster*, der im Jahre 1790 Mercier's Drama „*Zoë*" daselbst zur Aufführung bringen sah, in wenig rühmender Weise wie folgt: „Declamation war es von Anfang des Stücks bis zum Ende, ohne einen Moment von wahrem Ausdruck der Empfindung, ohne einen Zug von Natur — und dennoch war augenscheinlich dieses Geplärr ein Kunstwerk, dessen Erlernung den Schauspielern unglaubliche Anstrengung gekostet haben muss, ehe sie ihre brutale Vollkommenheit darin erlangten. Die Mimik entsprach genau der Declamation. Wären die holländischen Schauspieler so ehrlich wie die Kamtschadalen, die ohne Hehl den Bären für ihren Tanzmeister erkennen, so würden sie gestehen, dass sie von den Windmühlen gesticuliren gelernt haben. Ihre Arme waren unaufhörlich in der Luft, und die Hände flatterten mit einem krampfhaften Zittern und ausgespreizten Fingern in einer Diagonallinie vor dem Körper vorbei. Die Stellung der Herren liess mich oft besorgen, dass ein heftiges Bauchgrimmen sie plage, so bog sich mit eingekniffenem Unterleib der ganze obere Theil des Körpers vorwärts, indess die Arme senkrecht, den Schenkeln parallel, hinabhingen. Geriethen sie aber in Affect, so warfen sie sich auf den ersten besten, der ihnen nahe stand, gleichviel von welchem Geschlecht, und hatten sie etwas zu bitten, so wälzten sie sich im Staube, umfassten — nicht die Knie, sondern die Waden und Knöchel, und berührten fast mit der Stirn die Erde. Die Heldin des Stücks stieg auch wieder einmal ebenso mit dem Kopf und den Händen, in bestimmten Tempi, an den Beinen und Schenkeln ihres Vaters hinan, bis bald in seine Umarmung; unglücklicherweise konnten sie damals noch nicht einig werden, und er stiess sie endlich mit beiden Händen zur Erde, dass sie wie ein Sack liegen blieb." — Wir müssen uns hier mit dieser Einen Stimme begnügen, und der Leser mit der Versicherung fürliebnehmen, dass, wenn auch vielleicht Forster ausnehmend hart zu Gericht gesessen, die übrigen Stimmen im grossen Ganzen doch so ziemlich in demselben Tone lauten. Mehr Mässigung in der Stimme und in den mimischen Darstellungen wird den niederländischen Komödianten allenthalben empfohlen, und beinahe alle ohne Ausnahme erwähnen zum mindesten die höchst auffallende Declamation der Holländer.

Es ist merkwürdig, dass trotz dieser auffallenden Mängel das holländische Schauspiel dennoch einen eigenthümlichen Reiz besass, welcher ihm auch eine ziemlich weite Verbreitung in andern Ländern, zumal in Deutschland, verschaffte, wie wir dies im vorhergehenden Kapitel erfahren haben. Dies findet sich darin ausgedrückt, dass selbst

die strengsten Kritiker am Schlusse dennoch immer eine Phrase der Begütigung, ein Wort der Anerkennung für die niederländischen Komödianten haben. So meint *Schütze* am Ende seiner heftigen Imprecationen gegen die Spatsier'sche Bande in Hamburg: „Doch waren diese Tooneelspelers nicht ohne alles Verdienst; sie hatten einige gute Acteurs und schöne Actrizen, gebildet und geübt im Theaterspielen und feinen Possen, die dem damaligen Geschmack angemessen waren, ohne in das zu Pöbelhafte zu fallen." Ein anderer wieder — *Niemeyer* — sagt: „Gewiss waren indess einige Schauspieler nicht ohne Talent; man merkte ihnen ein ernstes Studium an", und selbst *G. Forster* lässt sich zur Aeusserung herbei, „die Darstellerin der Heldin in Mercier's «Zoë» habe einigen Sinn für die Kunst besessen". *Therese Huber* findet sogar, dass „einige der Schauspieler des amsterdamer Theaters *sehr gut declamiren*". Verhältnissmässig am härtesten und unerbittlichsten in seinem Urtheil war der inländische *J. van Effen*, vor dessen Auge beinahe kein lebender Schauspieler seiner Zeit Gnade zu finden vermochte.

Aus alledem scheint ziemlich deutlich hervorzugehen, dass, wenn auch übertriebenes Pathos und unnatürliches Wesen der vorherrschende Ton auf der niederländischen Bühne des vorigen Jahrhunderts, und vielleicht aller Zeiten, gewesen sein mögen, es dennoch unter den Dramaturgen Hollands zuweilen rühmliche Ausnahmen gegeben habe, auf welche die betreffenden anerkennenden Aeusserungen in- und ausländischer Theaterkritiker sich beziehen. Wie wäre es sonst möglich, dass die Namen so vieler Schauspieler als solche wahrer und berühmter Künstler auf uns gekommen wären, und manche derselben bei geachteten Autoritäten des Auslandes, wie bei unserm Lessing, Beifall und Anerkennung gefunden hätten?

KAPITEL XVII.

GRÜNDUNG DES ROTTERDAMER THEATERS.

1773—1779.

Nachdem das alte Schauspielhaus auf der Keizersgracht ein Raub der Flammen geworden, wurden im Juni desselben Jahres (1772) sämmtliche an dieser Bühne beschäftigten Schauspieler im „Weeshuis" zusammenberufen, um die Anträge der Directoren entgegenzunehmen. Es war eine absolute Unmöglichkeit, bis zum Monat August, wo die Saison zu beginnen pflegte, ein neues Theater herzustellen, andererseits aber waren die Künstler bereits für die nächste Saison engagirt. Die Directoren trachteten daher ein Uebereinkommen mit letztern zu treffen und boten denselben für die bis Mai 1773 laufende Saison mehr oder minder grosse Geldsummen an: von Frau *Brinkman*, Corver's Schwiegermutter, wissen wir, dass ihr 500 Gulden, von Frau *Van Thil*, dass ihr 700 Gulden angeboten wurden; *J. Punt* und seine Gemahlin erhielten zusammen 1000 Gulden; ausserdem wurde jedem freie Wohnung, Torf und Licht zugestanden — Punt behielt sogar sein Amt als Castellan bei; überdies sagten die Directoren sämmtlichen Mitgliedern das Engagement bei der neuen Bühne zu, falls eine solche zu Stande käme.

Diese Zugeständnisse von seiten der Direction waren gewiss ganz anständig und die meisten Schauspieler erklärten sich auch damit einverstanden. Blos Jan Punt — dessen selbstsüchtiger Charakter im Laufe dieser Darstellung schon öfter zu Tage getreten — lohnte die Rücksichten der Directoren mit der projectirten Gründung eines Theater auf eigene Rechnung („*Societeit-Tooneel*"), dessen Direction er zu übernehmen gedachte.

In dieser Absicht suchte er am 20. August (1772) *M. Corver* auf und machte ihm den Vorschlag, mit einem Jahresgehalt von 2000 Gulden in seine Truppe einzutreten. Corver lehnte jedoch dieses Anerbieten

ab. Er antwortete seinem Collegen: dass ihm die reisende Lebensweise weit besser zusage als die stabile, dass er ganz Holland als eine einzige Stadt ansehe und sich überall heimisch fühle, dass er endlich Punt's ganzen Plan für ein Luftschloss halte, welches ihm überdies noch grosse Unannehmlichkeiten von seiten der Regenten des amsterdamer Theaters eintragen könne, da er, Punt, hinter deren Rücken zu Werke gehe.[1]

Corver's Worte erfuhren nur zu bald ihre Bestätigung: nicht nur wurde Punt's Concessionsgesuch vom amsterdamer Magistrat abschlägig beschieden, sondern er selbst fiel bei den Regenten in Ungnade, welche ihn mit Recht des schwärzesten Undanks beschuldigten und ihm sowol den Contract wie die freie Wohnung u. s. w. kündigten. Ueber dieses zwar natürliche Vorgehen aufgebracht berief Punt sämmtliche Schauspieler zu sich in seine Wohnung und schloss mit ihnen ein Uebereinkommen, laut welchen jeder einzelne sich verpflichtete, nicht mehr zur amsterdamer Bühne zurückzukehren, selbst wenn ein neues Theater zu Stande käme — ausser Punt und seine Frau würden gleichfalls an demselben engagirt.

Hiermit stand Punt an der Spitze einer eigenen Truppe. Ihm fehlte nur noch eine Concession und ein Schauspielhaus. Beides zu erlangen wandte er seine Blicke nach *Rotterdam*, wohin er sich auch im December 1772 in Gesellschaft des in jener Stadt vielfach bekannten Schauspielers *Evers* begab.

Seit dem Jahre 1763 war keine amsterdamer Truppe mehr in Rotterdam gewesen, und war diese Stadt überhaupt blos auf die Vorstellungen der Wandergesellschaften angewiesen, denn selbst Corver, welcher halb und halb in der „Doelen" ein eigenes Local besass, spielte nur zeitweilig in Rotterdam; sein gewöhnlicher Aufenthaltsort war ja, wie wir bereits erfahren haben, der Haag. Später (1766—67) erbaute ein gewisser *Leendert Erkelens* auf eigene Rechnung ein Schauspielhaus in Rotterdam, um die französische Truppe von *Chalaize* darinnen spielen zu lassen; diese brachte es jedoch nur auf *drei* Vorstellungen im ganzen und das eigens hierzu errichtete Gebäude blieb verödet. In den Jahren 1770 und 1771 wurde infolge der Rinderpest das öffentliche Theaterspielen behördlich verboten. Als dieses Verbot im Jahre 1772 wieder aufgehoben ward, treffen wir die belgische Operngesellschaft *Neyts* vor der „Oostpoort" in Rotterdam und im Spätherbste desselben Jahres *M. Corver* in der „Doelen".

[1] Corver, Tooneel-Aanteek., S. 130.

Als letzterer diesmal (October 1772) zwei Tage hintereinander vor der Weinhändler-Gilde spielte, wurde ihm von seiten eines Mitglieds des Gemeinderaths bedeutet, dass Aussicht vorhanden wäre, bis Mai 1773 die „Komödie Erkelens" zu acquiriren und auf diese Weise eine beständige Bühne für Rotterdam zu begründen. Corver, der seine eigene „Bude" besass, wollte aber nicht anders wohin in die Miethe gehen und der Magistrat bestand gerade auf dem „Erkelens'schen Theater". So zerschlugen sich die Unterhandlungen mit Corver und dieser kehrte, ohne dass man zu einer Vereinbarung gelangt war, auf seinen Posten nach dem Haag zurück.

Mittlerweile langte Punt in Rotterdam an, um dieselbe Angelegenheit zu betreiben, und schon im Januar 1773 vernahm Corver, dass Punt alle Aussicht habe, bis künftigen Mai im Erkelens'schen Theater zu spielen. In der That Anfang Mai 1773 erhielt Jan Punt die diesbezügliche Concession und am 26. Mai fand die Eröffnungsvorstellung statt. Man gab Frau *van Merken's* (geboren 1722, gestorben 1789) „*Maria van Bourgondiën*".

Was die Stelle betrifft, wo das Punt'sche Schauspielhaus in Rotterdam sich befand, so wird dieselbe von Sim. Styl unrichtig angegeben, als habe dasselbe ausserhalb des Schiedamer Thores gestanden; Corver meldet zuverlässig, dass das ehemalige Erkelens'sche Komödienhaus sich in einer der letzten Alleen ausserhalb des Binnenwegschen Thores auf dem Binnenweg befand. Punt miethete dasselbe für 8 Dukaten per Spielabend, und liess auf seine Kosten namhafte Verbesserungen darin anbringen, sodass ein ganz hübsches kleines Theater daraus wurde. Die Decorationen sollen nicht übel gewesen sein und namentlich befand sich ein Salon von *Lairesse* darunter, der eine Copie des beim Brande des amsterdamer Theaters zu Grunde gegangenen war; hingegen schildern uns die Zeitgenossen die Costüme als ziemlich dürftig und armselig; sie waren meist von Durand, Calamink und Grein angefertigt. Besonders schlecht sollen die orientalischen Costüme gewesen sein, während die römischen den altmodischen Schnitt des amsterdamer Theaters beibehielten.

Am Eröffnungsabende wurde das Trauerspiel „*Gabinia*" gegeben, worin Punt den Galerius machte; diesem ging ein Vorspiel voran, worin er Apollo vorstellte.

Punt besass jedoch kein Talent zum Theaterdirector, und der erfahrene Corver prophezeite ihm von allem Anfang seinen Untergang. Ehe noch die delfter Kirmes kam, boten sich auch schon sechs Mitglieder der Punt'schen Gesellschaft dem haager Director zum Eintritt in seine Truppe an; Corver wies sie jedoch zurück, während *Bouhon*

sammt Frau und Kindern auf eigene Faust auf die utrechter Kirmes spielen gingen. Indessen fühlte sich Punt immer unbehaglicher in seinem neuen Unternehmen, und als die Zeit der rotterdamer Kirmes herankam, wo sonst alles gestattet zu werden pflegte, wusste er es dahin zu bringen, dass Corver keine Bewilligung erhielt, in Rotterdam zu spielen: so sehr fürchtete Punt die Concurrenz seines Rivalen. Corver vermiethete daher seine Bühne an den vlamischen Opern-director Neyts.

Nach der Kirmes ging es aber mit Punt nicht besser: der Besuch war in steter Abnahme begriffen, und bald musste er zur Einsicht kommen, dass er auf eigene Rechnung das Unternehmen nicht mehr lange werde fortführen können. Er setzte sich daher noch rechtzeitig mit vier reichen rotterdamer Kaufleuten ins Einvernehmen, welche sich bereit erklärten, das Theater sammt der ganzen Truppe zu übernehmen, ihm jedoch die Leitung auch fernerhin übertrugen. Dies geschah im October 1773. Punt bezog dafür, nebst seiner Frau, einen Jahresgehalt von 3200 Gulden und genoss freie Wohnung unter den „Boompjes“ (im Werthe von 700 Gulden). Die Theaterdecorationen und Costüme wurden ihm für die Summe von 7—8000 Gulden abgelöst und ausserdem verwendete man noch 1800 Gulden für die Herrichtung des Gebäudes.

Diese für Punt ziemlich angenehmen Verhältnisse dauerten beiläufig bis zur Kirmes 1774. Aber schon im Februar dieses Jahres war man mit Corver in Unterhandlung getreten, allerdings vorerst blos um ihn als Schauspieler zu engagiren, nachdem dieser im Jahre 1773 sein eigenes Theater im Haag aufgegeben und an eine deutsche Gesellschaft überlassen hatte. Corver ging jedoch auf diese Vorschläge der rotterdamer Theaterregenten nicht ein, vermuthlich weil er wenig Lust verspürte, zu seinem Rivalen Punt in ein Abhängigkeits-Verhältniss zu treten. Im März und April 1774 wurden jedoch die Unterhandlungen durch Vermittelung der rotterdamer Schauspielerin *Van Thil* neuerdings aufgenommen, und um die Zeit der rotterdamer Kirmes endlich einigte man sich dahin, dass Corver monatlich zweimal, also achtzehnmal im Jahre — denn im Sommer war die Bühne durch drei Monate geschlossen — *als Gast* in Rotterdam auftreten werde. Man kam überein, dass der Künstler sich die Stücke selbst auswählen könne, die Proben selber leiten dürfe und dafür eine Besoldung von 1400 Gulden beziehen würde; dagegen hatte er für Reisekosten, Unterkommen u. s. w. selber zu sorgen. — Diese Unterhandlungen scheinen ziemlich geheim, und hinter dem Rücken des rotterdamer Theaterdirectors geführt worden zu sein, denn als am 17. October 1774 Corver zum ersten mal auf

der Erkelens'schen Bühne — und zwar in der Rolle Zamor's in „Alzire" — auftrat, war Punt nicht wenig über diese Abmachungen verstimmt.

Zur selben Zeit — d. h. zu Kirmes 1774 — hatten die Entrepreneurs des rotterdamer Theaters dem Eigenthümer Erkelens das Anbot gemacht, anstatt der allabendlichen 8 Dukaten ihm einen Jahreszins von 1400 Gulden zu zahlen. Erkelens wollte darauf durchaus nicht eingehen. Da beschlossen die erstern, auf eigene Rechnung ein Theater zu bauen, und beauftragten den Baumeister *de Haas* mit dessen Ausführung. Der Bau wurde binnen 32 Wochen vollendet und das neue Haus sehr sorgfältig und hübsch ausgestattet. Höchst wahrscheinlich erhob es sich auf derselben Stelle, wo noch das heutige steht, nämlich am Cool-Singel, längs der Stads-Vest.

Am 27. December 1774 ging die Einweihung dieses neuen Schauspielhauses vor sich, bei welcher Gelegenheit Punt wieder in einem allegorischen Vorspiele die Figur Apollo's darstellte. Zu seinem grossen Aerger wurden auf der neuen Bühne auch neue Costüme eingeführt.

Corver's Gastspiele nahmen indessen ihren regelmässigen Fortgang. Allein obgleich dieser Künstler in einem Zeitraume von zwei Jahren nur zwei Punt'sche Rollen gab — nämlich den Nero im „*Britannicus*" und den *Rhadamistus* — so wuchs doch die Eifersucht und der Mismuth des rotterdamer Theaterdirectors immer mehr, namentlich darüber, dass, so oft Corver spielte, das Haus überfüllt war. Eine schon längere Zeit währende Uneinigkeit zwischen den Regenten und Punt kam im Jahr 1776 in heftigerer Weise zum Ausbruch und beschleunigte den Gang der Dinge. Man unterhandelte mit Corver wegen *Uebernahme der Leitung*, wozu dieser gegen annehmbare Bedingungen sich auch bereit finden liess. Punt blieb zwar auf 18 Abende im Jahr engagirt, und behielt sogar sein Amt als Theatercastellan sowie seine freie Wohnung — aber so hatten sich im Laufe der Zeit die Rollen geändert: Vom Director war Punt wieder Acteur geworden.

Am 14. October trat *Marten Corver* sein Amt als *Director des rotterdamer Theaters* an. Er scheint jedoch mit Punt auf sehr gespanntem Fusse gestanden zu haben, und begegnete in dieser Richtung vielfachen Intriguen; wie er selbst sagt, ging das alte Pamphletenspiel von Amsterdam aus den Jahren 1761 und 1762 von neuem los. Als die Regenten hiervon Kenntniss erhielten, machten sie Corver den Vorschlag, Punt aus dem Verbande der rotterdamer Bühne zu entlassen; der Director aber, der bei allem persönlichen Widerwillen die künstlerischen Verdienste seines ersten Schauspielers zu schätzen wusste, sträubte sich längere Zeit dagegen. Im September 1777 kam es aber

endlich doch dazu, und Punt wurde nicht nur als Acteur, sondern auch in seiner Eigenschaft als Castellan gekündigt, wodurch er das Freiquartier unter den Boompjes verlor. Punt's Abschiedsrolle war der *Ninus* im Originaltrauerspiel „*Semiramis*“ von *P. Zweerts*. Hierauf begab er sich wieder nach Amsterdam, trat aber am dortigen neuerbauten Theater nicht mehr auf.

Welche Ursachen Corver im Jahre 1779 veranlassten, von der Direction des rotterdamer Theaters zurückzutreten, ist uns nicht bekannt, ebenso wenig, wer sein unmittelbarer Nachfolger in der Leitung der Bühne war. Von ihm weiss man nur, das er im Laufe des Jahres 1780 noch dreimal als Gast in Rotterdam auftrat, das Theater aber wurde am Schlusse dieses Jahres auf Befehl des Deichgrafen gänzlich geschlossen, wie dies in Holland bei herannahender Kriegsgefahr allemal der Brauch war.

KAPITEL XVIII.

MARTEN CORVER, SEINE BÜHNENREFORMEN UND SEINE „THEATER-GLOSSEN".

Die Reise, welche Corver im Jahre 1762 nach Paris unternommen hatte, war für ihn von der weitgehendsten Bedeutung. Dort hatte er längere Zeit in vertraulichem Verkehr mit dem berühmten französischen Schauspieler *Lekain* gestanden und ausserdem aus den Vorbildern eines *Brizard*, *Mole* u. a. Nutzen zu ziehen gewusst. Er lernte dadurch den natürlichern, ansprechendern Ton der damaligen grossen französischen Dramaturgen aus eigener Anschauung kennen und wurde auf diese Weise in die Lage gesetzt, einen Vergleich mit den bei ihm zu Hause herrschenden Bühnengebräuchen anzustellen.

In seiner damaligen abhängigen Stellung als Schauspieler des amsterdamer Theaters war ihm jedoch nicht die Möglichkeit geboten, einen ausgiebigen Einfluss auf die Verbesserung seiner vaterländischen Bühne auszuüben. Erst als er im Jahre 1763 an die Spitze einer eigenen Künstlergesellschaft trat, öffnete sich ihm ein weites Feld zur Durchführung jener Reformen und Verbesserungen, welche er eben schon längst für nothwendig erkannt hatte. Von da an kann man ihn als den *Reformator der holländischen Bühne* betrachten. Während mit Duim die alte Manier zu Grabe getragen wurde, war in Corver der Repräsentant der *neuen* Richtung erstanden.

Daraus erklären sich die vielen und heftigen Angriffe, welche Corver bei Lebzeiten zu erdulden hatte; daraus erklärt sich das vielfach verschieden lautende Urtheil über diesen bedeutenden Künstler. So zählen ihn Siegenbeek und Collot d'Escury zu den hervorragendsten Bühnencelebritäten des vorigen Jahrhunderts — van Kampen nennt ihn geradezu den „niederländischen Talma", und auch in der neuern Zeit sprechen Halmael u. a. mit der grössten Achtung von Corver, während das Urtheil Bilderdijk's schon weniger günstig lautet und Simon Styl

ihm vollends einen Sprachfehler und ein krankhaftes Spiel zum Vorwurfe macht. Was jedoch diesen letzten Kritiker betrifft, so ist es eine ausgemachte Sache, dass er ein intimer Freund Jan Punt's war und gleich diesem einen persönlichen Hass gegen Corver nährte. Mochte übrigens Corver auch in den Augen der Kritik keine Gnade finden, vor der Welt erfocht er den glänzendsten Sieg, indem, wie Lessing und Diderot im geistigen, er auf dem materiellen Gebiete der Bühnenkunst das Publikum mit sich fortriss und Hollands grösste Dramaturgen, eine Wattier, ein Bingley aus seiner Schule hervorgingen.

Betrachtet man nun Corver als Reformator, so findet man ihn nach den verschiedensten Richtungen thätig: Vorerst auf dem Gebiete der *Declamation.*

In Jan Punt's Zeit pflegte man im Vortrage einen gewissen harten, schnarrenden Ton zu beobachten, den man für „kräftig" hielt und der dem damaligen steifen, eckigen Wesen in Haltung und Geberde vollkommen entsprach, wie überhaupt zu jener Zeit das, was die Franzosen so bezeichnend „*nature de convenance*" nennen, im eigentlichen Sinne auf der niederländischen Bühne herrschte. Sehr bezeichnend ist, dass man die Declamation damals gar nicht anders nannte wie „*uitgalming*", was ungefähr durch „Ausrufung" zu übersetzen wäre. Für jeden wahren Kunstkenner, für jeden Freund des Schönen und Natürlichen musste diese Vortragsweise, die namentlich in einer ungebührlichen Verlängerung und Betonung des *R*-Lautes gipfelte, etwas Widerliches und Abstossendes haben. So war denn auch Corver zunächst bemüht, auf dem holländischen Theater der natürlichern, einfachern, aber ansprechendern Manier der Franzosen Eingang zu verschaffen, wo die Stimme nach Massgabe der Leidenschaften und des Affects modulirt wurde, kurzum, wo man vom Organ des Schauspielers die Wiedergabe der innern Gefühle forderte. Halmael äussert die Vermuthung, dass die obbezeichnete unnatürliche Declamationsweise erst im Anfange des 18. Jahrhunderts, vielleicht sogar theilweise durch Punt, auf der Bühne sich eingeschlichen habe, und wenn man sich alles das vergegenwärtigt, was Francius von Zjermez' Spiel und Vortrag berichtet, so kommt man beinahe selbst zur Einsicht, dass Corver weniger etwas Neues geschaffen als vielmehr beiseitegesetztes Altes wieder aufs Tapet gebracht habe. Von dauerndem Erfolg scheinen übrigens selbst in dieser Richtung seine Bemühungen nicht gewesen zu sein, denn wenn auch die natürlichere Manier auf der neuen Bühne in Amsterdam angenommen wurde und in der nächstfolgenden Zeit Holland einige Künstler aufzuweisen hat, welche sich von den besagten Fehlern gänzlich frei zu halten wussten, so verfielen die holländischen Schauspieler

doch im allgemeinen nach nicht zu langer Zeit wieder in die altbeliebte „uitgalmings“-Methode und herrscht dieselbe mit wenigen Ausnahmen noch heutzutage auf den niederländischen Bühnen.

Wie in der Sprache, so herrschte ehemals auch in der *Stellung der Schauspieler auf der Bühne* eine merkwürdige Gezwungenheit: so war es dazumal üblich, dass der König stets in die Mitte der Bühne, zu seiner Rechten die Prinzessin und zur Linken der „Confident“ zu stehen kam. Die übrigen Schauspieler gruppirten sich in ebenso sonderbarer wie unnatürlicher Weise rings umher. Selbst in den Scenen der grössten Verwirrung war man sorgsam darauf bedacht, dieses Verhältniss nicht zu stören und die gegenseitige Stellung zu beobachten. Erst Corver stürzte dieses ganze alberne Zeug über den Haufen und gab dem Schauspieler die Freiheit der Bewegung. Freilich wurde er dafür als Ketzer ausgeschrien.

Auch die Einführung der *Proben* („repetitiën“) verdankt das holländische Theater zuerst Marten Corver, obgleich Duim und Punt schon früher die Nothwendigkeit derselben eingesehen hatten.

Von der grössten Tragweite waren aber Corver's Reformen auf dem Gebiete des *Costümwesens.* Es unterliegt keinem Zweifel, dass in diesem Zweige der Bühneneinrichtung das holländische Theater z. B. dem deutschen schon vor langer Zeit weit vorausgeeilt war: trotzdem liess dasselbe viel zu wünschen übrig, und eine ordentliche zeit- und sachgemässe Darstellung war bis zur Mitte des vorigen Jahrhunderts selbst in Holland nicht möglich. Während in Frankreich die berühmte *Clairon* ums Jahr 1755 den Anstoss dazu gab, war Corver der erste, der in Holland das „nationale“ Costüm — und zwar sowol nach Landesart wie nach Zeitalter — auf der Bühne einführte. Dank seinen Bemühungen — berichtet Wagenaar — brachte es die amsterdamer Schouwburg im Jahre 1765 dahin, dass man an derselben anstandslos alle Stände, Nationen und Gebräuche sowol aus alter wie aus neuer Zeit durch passende Trachten zur Darstellung zu bringen vermochte. Eine wesentliche Verbesserung brachte Corver nebstbei in die Kleidung der *weiblichen* Mitglieder, indem er darauf drang, dass deren bis dahin unschöne, weil übermässig dicke Gestalt eine bedeutende Verschmälerung erfahre, wie er überhaupt in allem und jedem von dem Gefühl einer gesunden Aesthetik sich leiten liess. Einige Kritiker machen freilich seiner Theatertracht den Vorwurf, dass sie zu „*ideal*“ gewesen sei und der Wahrheit nicht gänzlich entsprochen habe; allein übertrieben genaue Nachahmung der Wirklichkeit verunstaltet — namentlich bei der tragischen Darstellung, wo doch mehr die schöne als die nüchterne Natur gefordert wird. Griechische und römische Helden mit gepuderten

Perrüken auftreten zu lassen, wie D. Sardet und W. Bingley noch in späterer Zeit gethan haben sollen, ist freilich widersinnig: andererseits aber fordern, dass die Friesen in Halmael's *„Adel en Ida“* anstatt mit Pelzwerk bekleidet, in Kuhhäute und Schaffelle gehüllt auf der Bühne erscheinen, ist zum mindesten — überflüssig.

Zum Schluss kommen wir auf Corver's *literarische* Thätigkeit zu sprechen. Diese ist zwar sehr einseitig, aber gerade für die Geschichte des holländischen Theaters von der grössten Wichtigkeit. Sie beschränkt sich eigentlich auf ein einziges Hauptwerk; dieses gilt aber mit Recht als die beste und zuverlässlichste Quelle des vorigen Jahrhunderts mit Bezug auf Theaterwesen — wir meinen seine *„Theater-Glossen“*. („Tooneel-Aanteekeningen.“)

Dieses Werk, welches im Jahre 1786 zu Leiden erschien, verfasste Corver in der Epoche seines Ruhestandes, nämlich nachdem er sich von der Leitung der rotterdamer Bühne zurückgezogen hatte. Veranlasst wurde dasselbe durch die Angriffe, welche der sonst berühmte holländische Philosoph und Historiker *Simon Styl* (1731—1804) dazu noch unter dem Schutze der Anonymität gegen Corver gerichtet hatte. Derselbe veröffentlichte nämlich damals im neunten Bande der „Biographien niederländischer Männer und Frauen“ („Levens van Nederl. Mannen en Vrouwen,“ S. 78 fg.) eine Lebensgeschichte seines Freundes *Punt*, worin er sich einer tadelnswerthen Parteilichkeit schuldig machte. Die zahllosen Unrichtigkeiten und absichtlichen Entstellungen dieser Schrift zu berichtigen, gab nun Corver seine obenerwähnten „Theater-Glossen“ heraus. Die reiche Fülle von Notizen über Gegenstände und Menschen, die grosse Anzahl unparteiischer meist zutreffender Beurtheilungen über Stücke und Darsteller, welche dieselben enthalten, verleihen dem Buche einen ausserordentlichen Werth. Dazu kommen noch eine Menge von Details, welche für die Geschichte der Theater zu Amsterdam, Haag und Rotterdam von besonderm Interesse sind.

Corver, welcher seinen Namen ehrlich auf den Titel seines Buches gesetzt hatte, rief durch dasselbe eine neuerdings anonyme Entgegnung Styl's hervor, welche dieser unter dem Titel: *„Vier Gespräche zwischen Oheim und Neffe“* („Vier zamenspraken tusschen Oom en Neef“) herausgab. Noch einmal liess sich Corver im darauffolgenden Jahre herbei, auf diese Entgegnung zu antworten, allein die betreffende Schrift, die den Titel: *„Etwas für Oheim und Neffe“* („Iets voor Oom en Neef“) führte und im Haag (1787) gedruckt wurde, besitzt nicht mehr die Wichtigkeit seiner „Theater-Glossen“; auch ist sie bei weitem nicht so umfangreich wie dieses Werk. Mit ihr scheint zugleich die Polemik zwischen Corver und Styl abgeschlossen worden zu sein.

Am Schlusse seiner „Tooneel-Aanteekeningen“ (S. 206) sagt Corver, dass er seit dem Jahre 1747 Vormerkungen über Theaterwesen geführt habe, welche er zu veröffentlichen gedenke, jedenfalls aber nach seinem Tode vertrauten Händen zu überantworten beabsichtige. Nun, was ist aus diesen gewiss höchst werthvollen Vormerkungen geworden? Wurden sie je herausgegeben? Uns ist nichts davon bekannt. Und wenn sie nicht edirt wurden, in wessen Besitze mögen sie sich gegenwärtig befinden? Oder sind sie etwa überhaupt verloren gegangen? — Eine Nachforschung hierüber dürfte sich jedenfalls der Mühe verlohnen.

KAPITEL XIX.

DAS NEUE THEATER IN AMSTERDAM.

1774—1810.

Es war noch kein Jahr seit dem Brande vom 11. Mai 1772 verflossen, als man in Amsterdam an den Bau eines neuen Schauspielhauses ging, und zwar war es die Stadt, welche die Erbauungskosten bestritt. Vermuthlich veranlasste die gemachte Erfahrung die Väter der Stadt, für das neuzuerrichtende Theater einen etwas entlegenern und namentlich freien Platz auszuwählen, denn dasselbe wurde auf dem sogenannten „Leidsche Plein“ — Leidener Platz — am äussersten Ende der Leidsche Straat, in unmittelbarster Nähe des Stadtwalles und des „Buiten-Singel“, erbaut.

Den Plan zum neuen Theater entwarf der damalige Generaldirector der öffentlichen Bauten, *J. E. de Witte*, während der Stadtbildhauer *A. Ziesenis* die äussern architektonischen Verzierungen besorgte. Der Bau selber, der im Frühjahr 1773 in Angriff genommen ward, nahm den verhältnissmässig kurzen Zeitraum von siebzehn Monaten in Anspruch; denn schon am 14. September 1774 [1] konnte das neue Schauspielhaus mit dem Trauerspiel „*Jacob Simonszoon de Ryk*“ von der in der niederländischen Literatur wohlbekannten *Lucretia Wilhelmine van Winter*, geb. van Merken (1722—1789), eröffnet werden. Der Aufführung dieser Tragödie ging eine vom damaligen Kapellmeister *Barth. Ruloffs* (gestorben 13. Mai 1801) componirte allegorische Vorstellung, betitelt „Inwijding van den Amsterdamschen Schouwburg“, voraus.

Corver äussert sich nicht sehr günstig über das neuerbaute amsterdamer Theater; der Hauptvorwurf, den er ihm macht, ist, dass die

---

1 C. F. Haug in seinen „Brieven uit Amsterdam“ (Amsterdam 1805), S. 54, gibt den 14. October 1774 als Eröffnungstag an.

Bühne um mindestens zwei Fuss zu niedrig war; ausserdem stand, seiner Ansicht nach, der Zuschauerraum in keiner harmonischen Verbindung mit der Bühne. Der Raum für das Orchester hatte 36 Fuss in der Länge und 8 Fuss in der Breite, während das mit „klinkers" — aufrechtstehende Ziegelsteine — gepflasterte Parterre 60 Fuss lang und 52 Fuss breit war. Auf den 18 Sitzbänken daselbst konnten 330 Personen Platz finden, mit Einschluss der Stehplätze aber wol gegen 500. Was die Bühne betrifft, so hatte dieselbe eine Länge von 77 und eine Breite von 75 Fuss; das eigentliche Podium war aber blos 60 Fuss tief, und die Breite desselben, welche vorn bei den Lampen 39 Fuss betrug, verengte sich allmählich nach rückwärts bis auf 30 Fuss.

Die Decorationen waren durchweg von hervorragenden Künstlern verfertigt: wir nennen darunter blos *P. Barbiers*, *J. van Dregt*, *A. van der Groen* und *J. Andriessen*. Letzterer malte auch im Verein mit *H. Numan* den Vorhang, welcher den auf einer Wolke herabsteigenden Apollo darstellte; im Jahre 1801 wurde dieser Vorhang jedoch durch einen neuen, nach *J. Kuyper's* Entwurf von *J. Kamphuysen* gemalten, ersetzt, wie überhaupt das Jahr 1801 vielfache Neuerungen und Verbesserungen sowol in den Maschinerien wie im decorativen Apparat des Theaters brachte.

Die Leitung der Bühne übertrug der Magistrat vier lebenslänglich angestellten „Regenten", denen noch zwei andere nebst einem Buchhalter oder Secretär beigegeben waren, und diese Einrichtung erhielt sich so ziemlich unverändert bis zur Zeit der französischen Domination. Eine wichtige Veränderung erlitt jedoch mittlerweile die Verwaltung des amsterdamer Theaters im Jahre 1795.

Dazumal entschied nämlich die Stadtregierung, dass die beiden Wohlthätigkeitsanstalten, welche früher an dem Erträgniss der Schouwburg theilgenommen hatten, in Zukunft keinen Anspruch mehr darauf haben sollten, und dass das Theater auf dem Leidschen Plein städtisches Eigenthum sei. Die betreffenden beiden Anstalten liessen, wie es scheint, die Sache auf sich beruhen, was sie wol um so leichter thun konnten, als im Zeitraum von 1774—1793 die Stadt die Summe von 280469 Gulden 8 Stübern hatte zusetzen müssen. Um die Presthaften und die Waisen wäre es also in dieser Zeit schlecht bestellt gewesen, wären sie blos auf die Ueberschüsse des Stadttheaters angewiesen gewesen; die beiden Versorgungshäuser erlitten daher keinen materiellen Schaden durch die neue Einrichtung.

Für das Theater selber gestaltete sich aber das Jahr 1795 zu keinem glücklichen. Die Besprechung der künstlerischen Bedeutung

der amsterdamer Bühne in dem gegenwärtig von uns betrachteten Zeitraum ist einem spätern Kapitel vorbehalten. Vorläufig sei hier blos erwähnt, dass, wie überhaupt das letzte Decennium des vorigen und das erste des gegenwärtigen Jahrhunderts die Glanzperiode des amsterdamer Theaters bilden, die Hauptkräfte des Trauerspiels damals in *Ward Bingley* und *Johanna Cornelia Wattier*, dann in *Dirk Sardet* und dessen Gattin *Jacoba Wouters* sich concentrirten. Mit diesen vier bedeutendsten Schauspielern geriethen nun die an die Stelle der ehemaligen „Regenten" getretenen Commissäre alsbald in einen so heftigen Conflict, dass erstere alle auf einmal die amsterdamer Schouwburg verliessen, wodurch der Tragödie ein harter Schlag versetzt wurde.

Als unter diesen Umständen *Andries Snoek* — ein eben damals glänzend aufgehendes Gestirn am dramaturgischen Himmel Hollands — sich bereit finden liess, in den Verband der amsterdamer Schouwburg zu treten, beeilte man sich, auf alle seine Bedingungen einzugehen; diese gipfelten darin, dass man nicht blos ihn, sondern zugleich alle Mitglieder jener Truppe engagiren müsse, welche er kurz zuvor gebildet, um damit Brabant zu bereisen. Dies geschah denn auch, und so trat *Snoek* am 22. September 1795 zum ersten mal an der amsterdamer Bühne auf.

Dieses Ereigniss bezeichnet einen wichtigen Abschnitt in der artistischen Geschichte des amsterdamer Theaters — eine neue Periode erhöhten Glanzes. Auch währte es nicht lange, so kehrte die berühmte Wattier zu jener Bühne zurück, welcher sie bereits funfzehn Jahre angehört hatte, ein Beispiel, dem alsbald auch Herr und Frau Sardet folgten; blos Bingley liess sich nur auf eine beschränkte Anzahl Vorstellungen engagiren. Den Zeitpunkt, wann die Rückkehr der genannten Künstler erfolgte, vermögen wir nicht genau anzugeben; indessen ist es wahrscheinlich, dass am 23. April 1796, wo Chenier's „Fénélon" — eins der beliebtesten Stücke zur Zeit der Französischen Revolution — in einer holländischen Bearbeitung von P. J. Uylenbroek, zum ersten mal gegeben wurde, bereits Dirk Sardet die Titelrolle spielte. So lebte die Tragödie auf der ersten Bühne des Landes von neuem wieder auf und gewann sogar eine neue vorzügliche Kraft an Andries Snoek, der bis dahin meist nur in Lust- und Schauspielen aufgetreten war. Als im Jahre 1799 [1] das fünfundzwanzigjährige Jubi-

[1] *C. F. Haug* in seinen „Brieven uit Amsterdam" (Amsterdam 1805), S. 38, gibt 1797 an, in welchem Falle etwa die Sanctionirung des Plans oder sonst ein frühes, mit der Gründung des neuen Theaters im Zusammenhang stehendes Ereigniss der Jubelfeier zu Grunde gelegt worden sein müsste. Wahrscheinlicher aber ist es, dass wir es hier mit einem Druckfehler zu thun haben.

läum des neuen amsterdamer „Stadttheaters“ feierlich begangen wurde — zu welchem Anlass der vorerwähnte Uylenbroek eigens ein Festspiel, „*Het feest van Apollo*“, dichtete — vereinigte dasselbe daher einen Kreis von Künstlern, wie ihn Amsterdam weder früher jemals gesehen hatte, noch auch später wieder sah.

So stürmisch die politischen Ereignisse waren, welche zu jener Zeit über Holland dahinbrausten und in raschem Wechsel aus dem oranischen Freistaat eine batavische Republik, aus dieser wieder ein Königreich, und vollends aus diesem eine französische Provinz machten, scheinen dieselben doch keine Unterbrechung der Vorstellungen an der hauptstädtischen Bühne verursacht zu haben, wie wir dies in früherer Zeit als Folge von Kriegsnöthen, Seuchen u. dgl. zu beobachten Gelegenheit hatten. Wenigstens liegen aus beinahe allen Jahren von 1786—1810 Anhaltspunkte vor, dass in dieser ganzen Zeit ohne weitere Unterbrechung als jene der üblichen Sommerferien in Amsterdam gespielt wurde.

Auch die alten Saisontermine scheinen damals noch unverändert beibehalten gewesen zu sein; wenigstens wissen wir zuverlässig, dass im Jahre 1804 die Saison am 4. August mit einem vom Schauspieler *Jan. Phil. Kroese* gesprochenen Prolog eröffnet wurde, und wie seit jeher bis zum Mai des folgenden Jahres dauerte: sie wurde am 11. Mai 1805 mit einem „Sluitvers“ geschlossen, welchen der kurz darauf (20. Juni 1805) zu Amersfoort verstorbene *Pieter Pypers* gedichtet hatte.

Nachdem am 31. October desselben Jahres das 25jährige Künstlerjubiläum der Wattier gefeiert worden war, folgten im Jahre 1807 die gleichen Festlichkeiten für Dirk Sardet und dessen Frau rasch aufeinander: die erste fand am 8. Januar, die letztere am 12 Februar statt. Am 23. Mai erfolgte in jenem Jahre der Schluss der Saison.

Mittlerweile war aber eine wichtige Veränderung mit der amsterdamer Schouwburg vor sich gegangen: sie hatte nämlich aufgehört, Stadttheater zu sein, und war mittels königlicher Entschliessung vom 12. Januar 1807 zum „*königlich holländischen Theater*“ erhoben worden. Die Schauspieler hiessen fortan „*königliche Hofschauspieler*“. Zugleich ernannte der König einen „Generalcommissar für die Theater“, welchem nicht blos die amsterdamer, sondern alle Bühnen des Königreichs unterstanden; eine Zeit lang bekleidete *Palland van Zuithem* diesen Posten.

So sehr der junge König sich, wie es scheint, die Verwaltung der Nationalbühnen angelegen sein liess, so dauerte es doch geraume Zeit, ehe er die königliche Schouwburg in Amsterdam persönlich

besuchte. Zwar hatte er, noch als Prinz Ludwig Bonaparte, am 10. Januar 1806, einer Vorstellung im damaligen „Stadttheater" beigewohnt; man gab eben „*Macbeth*" mit der Wattier in der Titelrolle, und die Schlafwandlerscene, die von dieser Künstlerin mit unübertrefflicher Wirkung dargestellt wurde, machte auf den jungen Prinzen einen tiefen Eindruck. Als König betrat er das Schauspielhaus aber erst am 3. Mai 1808 zum ersten mal.

Der Empfang des kunstliebenden Monarchen an jenem Abend war ein überaus glänzender. *A. L. Barbaz* dichtete eigens ein allegorisches Festspiel, zu welchem der Kapellmeister *J. L. P. L. Freubel* die Musik componirte, während vom Theatermaler *Pfeiffer* eine ganz neue Decoration — das Y mit der Stadt Amsterdam im Hintergrunde — gemalt wurde. Um halb 7 Uhr[1] erschien der König in der mit blauer Seide und Gold ausgeschlagenen Hofloge, und als das gesammte anwesende Publikum sich von den Sitzen erhob, gleichzeitig in lauten Jubel ausbrechend, trat König Ludwig an die Brüstung der Loge vor und dankte der versammelten Menge durch wiederholte freundliche Verbeugungen. Nach dem Festspiel wurde ein Lustspiel von Pigault-Le-Brun, „*De beproeving, of de jonge echtgenooten*" in der Bearbeitung von A. Bruggemans aufgeführt, obwol ursprünglich *Bilderdijk's* Trauerspiel „Floris der Fünfte" zur Aufführung bestimmt war. In obigem Lustspiel soll das Kamphuizen'sche Ehepaar vortrefflich gewesen sein; ausserdem wirkten an jenem Abend die Wattier und A. Snoek mit. Der König verweilte bis zum Schluss der Vorstellung im Theater und verliess dasselbe unter erneuerten Begeisterungsausbrüchen seitens des Publikums.

Im selben Jahre am 2. September wurde Ludwig Napoleon's dreissigster Geburtstag gleichfalls mit einer Festvorstellung gefeiert, nur mit dem Unterschiede, dass der König derselben nicht persönlich beiwohnte und dass an jenem Abend der Zutritt ins Theater jedermann unentgeltlich gestattet war. Infolge dessen entstand vor dem Eingang der Schouwburg ein solches Gedränge, dass die bewaffnete Macht einschreiten musste, was andererseits drum und dran war, zu unliebsamen Auftritten Anlass zu geben. Man spielte damals *Jan de Marre's* (1696—1763) bekannte Tragödie „*Jacoba von Baiern*".

Während dieser ganzen Zeit, das heisst seit dem Anfang unsers Jahrhunderts, höchst wahrscheinlich aber schon seit der Reorganisation im Jahre 1795, hatte sich die Leitung des amsterdamer Theaters in

[1] Sonst war die gewöhnliche Anfangsstunde der Theatervorstellungen noch immer 5 Uhr nachmittags.

den Händen von fünf Männern befunden, welche sich die Hebung der Nationalbühne warm angelegen sein liessen und nichts versäumten, um die amsterdamer Schouwburg in jeder Beziehung auf gleiche Höhe mit den grössten Bühnen Europas zu bringen. Die vier Commissare waren: *Joachim Brouwer*, *Theodor Joh. Weddik*, dann *Adolf Tack* und *Pieter van den Broeke*, während der Dichter *Wilh. Haverkorn* (gestorben 26. September 1826) das Amt des Theatersecretärs bekleidete. Von den vier Commissären hatte der erstgenannte das musikalische Fach unter sich, Weddik und Tack theilten sich in die Prüfung der Stücke und die Vertheilung der Rollen, während van den Broeke nebst der Aufsicht über Decorationen, Costüme u. s. w. die finanziellen Geschäfte des Theaters besorgte. Mit der am 1. Juni 1810 erfolgten Abdankung König Ludwig's schlug indessen auch für die amsterdamer Bühne eine entscheidende Stunde. Die neue französische Regierung, die sich nichts weniger als berufen fühlte, dem nationalen Element in den Niederlanden Vorschub zu leisten, dachte nicht weiter daran, sich mit dem holländischen Theater zu befassen; sie wollte vor allem von einer Subventionsgewährung nichts wissen, und so trat neuerdings der Gedanke einer Verpachtung in den Vordergrund.

KAPITEL XX.

DIE SCHAUSPIELER DES NEUEN AMSTERDAMER THEATERS.

1774—1795.

Der wohlthätige Einfluss, welchen Marten Corver auf das holländische Schauspielerwesen ausgeübt hatte, kam zunächst dem neuen Theater in Amsterdam zu gute. Schon bei Eröffnung desselben im Jahre 1774 treffen wir nämlich eine gute Anzahl Künstler auf dieser Bühne an, die entweder früher der Corver'schen Gesellschaft angehört hatten, oder wenigstens aus dessen Schule hervorgegangen waren.

Zumal waren es die Vertreter der Tragödie und des höhern Lustspiels, welche ihre erste künstlerische Ausbildung jenem erfahrenen Dramaturgen verdankten. Unter diesen verdienen in erster Reihe *Carel Passé*, dann *Jacob Hilverdink* und *Herman 's Gravezande* genannt zu werden; von den beiden letztern ist es indessen wahrscheinlich, dass sie schon der alten abgebrannten Schouwburg als Mitglieder angehört hatten. Bei der Eröffnungsvorstellung am 14. October 1774 wirkten aber zuverlässig Passé und Hilverdink in der Tragödie „Jacob Simonszoon de Ryk" mit.

Der Achilles in Huydecoper's gleichnamigem Drama war Passé's Glanzrolle im Trauerspiel, während er als Hamlet selten genügte; überhaupt war sein Hauptfach eigentlich das Lustspiel, wozu auch seine etwas beschränkten Stimmmittel ausreichten. Insbesondere wird ihm ein feines Benehmen auf der Bühne und eine treffliche Nachahmung der Alluren der grossen Welt nachgerühmt. Passé starb 1791 [1],

---

[1] „Kabinet van mode en smaak", Jahrg. 1791, S. 43. Halmael, „Bijdragen", S. 49.

nach andern schon 1788.[1] — Hilverdink, vormals Apotheker im Haag, scheint schon 1764 an die amsterdamer Bühne gekommen zu sein, wo er beinahe bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts Könige, Tyrannen und überhaupt Heldenväter spielte. Als seine Forcerolle galt der Herodes in Kath. Lescailje's Trauerspiel „Herodes en Mariamne". Trotzdem wurde dieser Künstler im allgemeinen nicht gehörig gewürdigt. Er hinterliess nebst einem Sohne, Jacob-Marinus, zwei Töchter, Helena-Judith verm. de Bruin, und Gertruide-Jacoba verm. Grevelink, die sich alle gleichfalls der dramatischen Laufbahn widmeten. — 's Gravezande endlich, der schon bei Corver sowol im Trauer- wie im Lustspiel aufgetreten war, verliess nach 1795 die amsterdamer Schouwburg und errichtete eine eigene Truppe, von welcher an anderer Stelle die Rede sein wird. Ausser den Genannten war noch *Adriaan van Marle* in den Rollen der zärtlichen Väter im Lustspiel sehr verwendbar, während *Ward Bingley* schon damals eine hervorragende Stütze des ernsten Dramas bildete.

Als er im Jahre 1779 an das amsterdamer Theater kam, war Bingley der erste von jenem Kreise eminenter Künstler, der durch den Hinzutritt der grossen Wattier 1780, dann durch jenen des Sardet'schen Ehepaares 1782 eine harmonische Ergänzung erhielt. Er half jenes glänzende Zeitalter künstlerischen Wirkens vorbereiten, welches freilich erst nach seinem Abgange von der amsterdamer Bühne zu voller Entfaltung gelangen sollte, aber insofern gebührt ihm ein Antheil an dem Verdienste, die Glanzperiode des holländischen Nationaltheaters inaugurirt zu haben.

In der That, wenn eine genaue Bekanntschaft mit allen Regeln der Schauspielkunst, eine vortreffliche physiognomische und mimische Sprache, ein verständnissvoller richtiger Vortrag den grossen Schauspieler charakterisiren, so vereinigte Bingley alle Eigenschaften des vollendeten dramatischen Künstlers in sich. Blos sein etwas zu rauhes Organ war ihm bei manchen Rollen, zumal solchen, die einen sanftern einschmeichelndern Ton erforderten, hinderlich.

Ward Bingley war im Jahre 1755 von englischen Aeltern zu Rotterdam geboren, und sollte die Handelslaufbahn verfolgen; seine zügellose Vorliebe zum Theater veranlasste ihn jedoch schon mit achtzehn Jahren der Corver'schen Schauspielertruppe sich anzuschliessen, und von dieser gelangte er, wie oben erwähnt, 1779 an die amsterdamer Schouwburg. Er debutirte daselbst mit Huydecoper's „Achilles" und

[1] Haug, „Brieven", S. 77.

verblieb bis zum Jahre 1795. Die Ursache seines Rücktritts wurde bereits im vorigen Kapitel angeführt.

Was das komische Fach betrifft, so war dasselbe in jener Zeit durch *Jan Helders*, *Jacob la Plas* und *Albart Schippers*, später durch *Jan de Waal* und *Anthony Angemeer* vertreten. Von diesen Schauspielern scheint der erstgenannte der unbedeutendste gewesen zu sein; la Plas hingegen soll die dazumal so beliebte Theaterfigur der „Crispine" mit besonderm Humor dargestellt haben, weshalb ihn Corver den „Krispijnskop" nannte. Er hatte früher bei einer grösstentheils aus ehemaligen Mitgliedern der Corver'schen Gesellschaft gebildeten Truppe in Rotterdam gespielt, und starb im Jahre 1795. Von A. Schippers weiss man, dass er die neue Schouwburg gleich bei deren Eröffnung betrat und in mehrern komischen Rollen ausserordentlich befriedigte. Die politischen Unruhen veranlassten ihn jedoch 1786 sich von der Bühne zurückzuziehen, er wurde Kapitän bei der Bürgerartillerie. Aber schon im folgenden Jahre kehrte er neuerdings zum Theater zurück, freilich nur um es ebenso rasch wieder zu verlassen. Hierauf miethete er den sogenannten Concertsaal über dem holländischen „Manege" in Amsterdam, und fand ein recht gutes Fortkommen, indem er daselbst Bälle, Concerte und Maskeraden veranstaltete. Im Jahre 1813 wurde er neuerdings Artilleriekapitän und zeichnete sich bei der Belagerung von Naarden so sehr aus, dass er 1814 zum Stabsoffizier vorrückte und später eine Pension von 1000 Gulden erhielt. Er starb indessen bald darauf, 1817, im Alter von 62 Jahren. De Waal, der sich auf einer Liebhaberbühne in Amsterdam ausgebildet hatte, war ein gern gesehener Schauspieler, und besass auch literarische Anlagen; wenigstens verfasste er die poetischen Neujahrswünsche, die er als „Thomasvâer" aufsagen musste, allemal selber. A. Angemeer, der aus Corver's Schule hervorgegangen sein dürfte, wollte sich anfänglich dem geistlichen Stande widmen, wie er überhaupt ein sehr eifriger Katholik gewesen sein soll. Gleichwol trifft man ihn schon 1782 als Schauspieler am amsterdamer Theater, woselbst er sich 1797 noch befand; möglicherweise ist er auch schon früher an diese Bühne gekommen. Er vertrat hauptsächlich das hochkomische Fach und zählte den Geizhals in Molière's Komödie zu seinen besten Rollen.[1] Indess fand Angemeer zuweilen auch im Trauerspiel Verwendung, und Corver erzählt sogar, dass er den Narciss in Racine's „Britannicus" recht gut gespielt habe. Sein Todesjahr ist unbekannt.

[1] In dieser Rolle besteht auch eine Abbildung Angemeer's.

Ausser einem gewissen *Knolleman*, von dem wir weiter nichts wissen, als dass er der amsterdamer Schouwburg seit deren Wiedereröffnung im Jahre 1774 angehörte [1], und einem Schauspieler Namens *Zuiderhout*, von dem Corver meint, er habe in einem Jahre alles wieder verlernt, was er sich bei ihm in fünf Jahren angeeignet hatte, sei nur noch *Johan Philip Kroese's* Erwähnung gethan, der, gleichfalls als Schauspieler ein höchst mittelmässiges Talent, hingegen als Declamator sehr verwendbar gewesen sein soll. Er verstand nämlich wie kein zweiter Verse ohne Handlung kunstgemäss aufzusagen, weshalb man sich seiner allemal bediente, wenn es galt, bei Schluss oder Beginn einer Saison das Publikum zu begrüssen oder bei irgendeiner festlichen Gelegenheit einen Prolog zu sprechen. Ausserdem gab er blos den Theramenes in „Phädra", den Las Casas in Kotzebue's „Spaniern in Peru" und andere ähnliche Rollen. Halmael hält Kroese für einen Schüler Passé's; wann er ans amsterdamer Theater kam, ist nicht genau bekannt, jedenfalls aber vor 1786. Er starb 1809.

Die Zeit, wo die unsterbliche Wattier aller Blicke auf sich lenken sollte, war noch nicht gekommen. Trotzdem fehlte es der amsterdamer Bühne auch damals nicht an verdienstvollen Schauspielerinnen. Lebte doch noch die berühmte *Ghyben-Bouhon*, welche zwar nach dem Brande des alten Theaters eine Zeit lang bei Punt in Rotterdam spielte, alsbald aber wieder nach Amsterdam zurückkehrte, sodass wir sie bereits am Eröffnungsabende der neuen Schouwburg daselbst antreffen. Eine recht begabte Schauspielerin war auch ihre Tochter *Cornelia Bouhon*, die namentlich als Soubrette gute Dienste leistete und zugleich eine der Hauptstützen des Singspiels bildete. Sie wird als eine sehr anmuthige Erscheinung und auch im Umgang als ein sehr geistreiches Mädchen geschildert. Ihr Todesjahr ist aber ebenso unbekannt wie das ihrer Mutter; letztere lebte noch 1781.

Gleichfalls schon bei der Wiedereröffnung 1774 anwesend war *Elisabeth Pilotti*, auf welche der Dichter J. Nomsz, aus Anlass ihres Auftretens als Roxelane in dem von ihm nach Favart bearbeiteten Lustspiel „*Soliman II. of de drie sultanes*", ein Lobgedicht verfertigte. Von grösserer Bedeutung scheinen indess die Damen *Symes* und *Molster* gewesen zu sein, welche nacheinander das hochtragische Fach versahen, gewissermassen die Vorgängerinnen Wattier's an der amsterdamer Bühne. Frau Molster gab namentlich die Heldenmütter mit sehr viel Glück. Was Symes, eine geborene Amsterdamerin, betrifft, so hatte dieselbe vierzehn Jahre lang bei der Corver'schen

[1] Er lebte noch im Jahre 1805.

Truppe gespielt, und muss 1777 an die neue Schouwburg gekommen sein. Lange Zeit waren die ersten tragischen Rollen in ihren Händen, bis diese Künstlerin von einer Frau, bei der sie wohnte, zur Universalerbin eines ansehnlichen Vermögens eingesetzt wurde, worauf sie die Bühne verliess, um den Rest ihres Lebens in gemächlicher Ruhe zuzubringen. Allein, wie es heisst, verfiel sie nachher wieder in Armuth und beschloss ihr Leben als Mitinhaberin eines Marionettentheaters zu den „Vier Kronen“.

KAPITEL XXI.

BLÜTEZEIT DES AMSTERDAMER THEATERS.

1795—1815.

Nachdem *Andries Snoek* eine Zeit lang für eigene Rechnung in Rotterdam und im Haag gespielt hatte, fasste er 1793 den Gedanken, eine neue Gesellschaft zu bilden, um damit das benachbarte Brabant zu bereisen. Bei Gründung dieser Gruppe kam ihm der Umstand wesentlich zu statten, dass seine beiden Schwestern *Helena* und *Anna-Maria* gleichfalls grosse Anlage zum Theater besassen: die ältere, Helena, welche später dem Schauspieler *P. Snoeck* heirathete, war wiederholt bei Van Dinsen aufgetreten und hatte sogar schon ihren Bruder bei seiner Tour durch Zeeland begleitet. Anna Maria war allerdings noch eine Anfängerin, sollte aber seinerzeit eine der bedeutendsten Künstlerinnen der amsterdamer Bühne werden, wo sie sich mit dem dortigen Schauspieler *Dirk Kamphuizen* vermählte.

Ausser seinen Schwestern bestand die von Snoek gebildete Truppe noch aus allerhand tüchtigen Kräften, worunter sein Schwager *P. Snoeck*, *Andries Roos*[1], ein recht begabter Schauspieler, der namentlich Väterrollen im Schauspiel sehr gut darstellte und dessen Ataliba in Kotzebue's „Spaniern in Peru" unübertrefflich gewesen sein soll — ferner *Gerrit* und *Amandus Adams*, der Komiker *Willem Zeegers* u. a. m. Unter dem weiblichen Personale bemerkte man *Hille Rivier*, vermählt mit dem vorerwähnten *J. A. Roos*, dann *Johanna Vermylen verm. Brakenhoff*, sowie die drei Schwestern *Adams*, von denen *Mimi* den Kapellmeister *Hanssens* und *Marianne* den berühmten Schauspieler *Majofsky* heirathete, während endlich *Maria* die Gattin des Directors selber werden sollte.

---

[1] Er starb schon 1801, nachdem er einige Jahre mit Snoek an der amsterdamer Bühne gewirkt hatte.

Mit dieser Truppe hielt sich nun Snoek von 1793 bis 1795 in Brabant auf, ging dann nach Utrecht und gab schiesslich sogar einige Vorstellungen in Amsterdam, in einem unter dem Namen „Utile“ bekannten Saale.[1] Dort hatte man ihn kaum gesehen, so wollte man ihn für das städtische Theater engagiren.

Die Verhältnisse an letzterm sind uns bekannt: wir wissen, dass gerade damals der Rücktritt Bingley's, Wattier's und Sardet's die Commissare der Schouwburg in arge Verlegenheit gebracht hatte. Ebenso wissen wir, dass die Unterhandlungen mit A. Snoek zu einem befriedigenden Resultat führten: er und seine ganze Gesellschaft wurden am Stadttheater engagirt. Snoek trat, zuerst allein, am 22. September 1795 als Andreas in dem Schauspiel „De deugdzame Galeiroeier“, ein anderes mal als Meinau in Kotzebue's „Menschenhass und Reue“, dann aber gemeinschaftlich mit den Mitgliedern seiner Gesellschaft in Kotzebue's „Bruder Moritz der Sonderling“ auf.

Von dieser Zeit an datirt ein ungeahnter Aufschwung des amsterdamer Theaters, eine Glanzepoche künstlerischer Thätigkeit, wie die holländische Bühne sie nie zuvor erlebt, und allem Anscheine nach auch nicht sobald wieder erleben dürfte. Jedes Genre, von der hohen Tragödie bis herab zur Posse, war mit Fachcelebritäten besetzt und der Ruf vieler der damaligen Künstler überschritt weit die Grenzen des kleinen Hollands. War schon A. Snoek ein Schauspieler, dessen Name denen der besten dramatischen Künstler Europas beigesellt werden darf, so überstrahlte vollends die grosse *Wattier* alle ihre Zeitgenossinnen, und Franzosen, Engländer, Deutsche wanderten nach Amsterdam, um sie spielen zu sehen und zu bewundern.

Die Zwistigkeiten, welche die zeitweilige Entfernung der Wattier vom amsterdamer Theater verursacht hatten, müssen mittlerweile beigelegt worden sein; wenigstens kehrte sie 1796 mit der Rolle der Cornelia im Trauerspiel „Cajus Gracchus“ an die Bühne zurück, der sie schon so lange Zeit angehört hatte, und in sofern ist sie keine neue Erscheinung auf den amsterdamer Bretern, obwol wir es bisher absichtlich unterlassen haben, uns eingehender mit dieser Künstlerin zu beschäftigen. Das Gleiche gilt von *Dirk Sardet* und dessen Gattin Jacoba, geb. Wouters; blos Ward Bingley wandte sich nach Rotterdam und kehrte nie mehr bleibend an die amsterdamer Schouwburg zurück. Nunmehr ist es aber an der Zeit, diese Grössen der niederländischen Bühne näher ins Auge zu fassen.

---

[1] Diesen Namen hatte er von der auf dessen Vorhang angebrachten Aufschrift „*Utile et amusant*“.

Johanna Cornelia Wattier war am 13. April 1764 zu Rotterdam geboren, wo ihr Vater Tanzmeister und ihre vermuthlich ältere Schwester mit dem gleichfalls aus Rotterdam gebürtigen Ward Bingley vermählt war. Dieser letztere Umstand mag vielleicht den Hauptanstoss zu ihrer künstlerischen Laufbahn gegeben haben. Es ist bemerkenswerth, dass der berühmte Punt, der sie einmal an einer Liebhaberbühne in Rotterdam spielen sah, ihr alle Eignung zur Schauspielerin absprach und geringschätzend meinte: „viel habe das Theater von ihr nicht zu erwarten". Indess bestärkte sie Corver, der damals Director des rotterdamer Theaters war, in ihrem Vorsatz, sich der Bühne zu widmen, und Bingley, ihr Schwager, übernahm ihre dramaturgische Ausbildung.

Im Alter von kaum siebzehn Jahren debutirte Wattier — am 31. October 1780 — als Margarethe [1] in W. Haverkorn's „Aleid van Poelgeest" und als Izabel in „De Dwarsdrijfster". Sie fand ungetheilten Beifall und wurde auf der Stelle engagirt. Kenner prognosticirten ihr schon dazumal eine schöne Zukunft; trotzdem waren sie selber weit entfernt, auch nur zu ahnen, welch überraschend kühnen Flug das künstlerische Genie der jungen Schauspielerin nehmen würde. Ihr eigentliches Element war die Tragödie: für diese war ihre ganze Gestalt, ihre edeln Gesichtszüge, ihre vornehme Haltung, ihr schönes kräftiges Organ wie geschaffen. Wenn es überhaupt schwer fällt, eine Rolle zu nennen, welche die Wattier nicht mit dem innigsten Kunstgefühl, der vollendetsten Charakterkenntniss, dem wärmsten Eifer gespielt hätte, so gab es doch einige, in denen sie besonders hervorleuchtete, die hauptsächlich ihren Ruhm begründeten.

Zu diesen Glanzrollen gehörten unter andern die Jacoba von Baiern und die Maria von Lalain in den gleichnamigen Trauerspielen, die Gabriele von Vergy, dann die Semiramis, Cleopatra, Electra, Merope und Phädra in den bekannten classischen Tragödien der Franzosen. Um diese seltene Künstlerin aber vollständig zu würdigen, musste man sie als Medea oder als Epicharis [2] in Legouvé's „Epicharis und Nero", vor allen aber als Elfride oder gar als Lady Macbeth gesehen haben.

[1] „Tooneelkundige brieven" (Amsterd. 1808), S. 51. — Halmael, „Bijdr.", S. 51, sagt aber, sie sei in der Titelrolle aufgetreten.

[2] In dieser Rolle wurde sie 1804 von *Hodges* gemalt, und danach von *W. van Senus* in Kupfer gestochen. Ausserdem bestehen von ihr noch zwei Oelporträts von *Jan Willem Pieneman* (geboren 1779, gestorben 1853) wovon das eine sie in der Rolle der Agrippina vorstellt. (Siehe: Beschrijving der schilderijen op 's Rijks Museum in het Paviljoen Welgelegen te Haarlem [Haarl. 1873], S. 23.) Eine allerdings wenig verlässliche Schrift: „Élegie sur la mort de J. C. Wattier" (Amsterdam

Zumal in dieser letzten Rolle soll sie unerreichbar gewesen sein — sodass selbst die berühmte pariser Schauspielerin *Contat* 1802 bekannte, dieselbe niemals in Frankreich so vortrefflich darstellen gesehen zu haben. Unwillkürlich lief allemal ein Schauer des Entsetzens durch das ganze Haus, wenn Wattier schlafwandelnd mit weitgeöffneten Augen, Todesangst im Gesicht, in der einen Hand das Licht, in der andern den Dolch haltend, gemessenen Schrittes, aber unheimlich über die Bühne einherwandelte. Dasselbe war angesichts des Schmerzes der unglücklichen Elfride der Fall, wo jedesmal eine feierliche Stille unter den Zuschauern eintrat, wenn die treueste der Gattinnen beim Leichnam Athelwold's den ergreifenden Monolog anhub: „So bist du mir denn entrissen! u. s. w.".

Am fünfundzwanzigsten Jahrestag ihres künstlerischen Wirkens an der amsterdamer Schouwburg trat Wattier als Cleopatra in dem Trauerspiel „Rodogune" auf, und fand rauschenden Beifall. Ueberhaupt wurde dieser Tag — der 31. October 1805 — mit grossem Pomp gefeiert: dem obigen Trauerspiel folgte eine allegorische Vorstellung: „*De vereeniging van het verhevene met het schoone*", worin Wattier die Gestalt der niederländischen Jungfrau darzustellen hatte; als zum Schlusse der Priester des Erhabenen ihr die Lorberkrone auf das Haupt drückte mit den Worten:

Wohlan! Empfang' von meiner Hand den Kranz,
Dich ziert der Lorber nicht, Du gibst ihm Werth und Glanz.

da brach das anwesende Publikum in einen so anhaltenden Beifallssturm aus, dass derselbe kein Ende nehmen zu wollen schien. Hierauf trat der Dichter *J. Kinker*, bei offener Bühne, auf die gefeierte Künstlerin zu und sprach sie mit einem von ihm verfassten Festgedicht an, welches die allgemeine Begeisterung der Zeit widerspiegelt.

Ueberhaupt war jene Zeit so eigentlich die Glanzepoche von Wattier's Künstlerlaufbahn. Damals war ihr Name dem grössten Theil von Europa bekannt: Gebildete aller Nationen kamen herbei sie zu bewundern. Dichter bewarben sich um die Auszeichnung, ihre Theaterstücke ihr widmen zu dürfen.[1] Niemals erfuhren jene ein glänzenderes

1827), S. 27, erwähnt ferner noch eines Porträts der Wattier, welches sich im Sitzungssaale der amsterdamer Schouwburg befunden haben, aber auf Befehl der Commissare von dort entfernt worden sein soll. Könnte damit jenes von Hodges gemeint sein?

1 Westerman widmete ihr seine holländische Uebersetzung der „Medea" von Longuepierre.

Dementi, welche behaupteten, dass holländische Schauspielertalente die Grenzen des heimatlichen Bodens nicht überschritten.

Bis zu Napoleon I. drang der Ruf der niederländischen Tragödin: er liess sie in seiner Gegenwart die Rolle der „Phädra“ spielen, welche er von der ersten Actrice des „Théâtre français“ in Paris, Mlle. *Duchesnois*, zu sehen gewöhnt war; in derselben Aufführung wirkte auch der berühmte *Talma* mit. Dieser sowol wie Wattier spielten je in ihrer Muttersprache, was dem Ensemble gar keinen Eintrag gethan haben soll. Der Kaiser verstand natürlich kein Wort von dem, was die Heldin sprach, während Talma ein wenig holländisch wusste. Napoleon konnte daher Wattier's Spiel blos nach ihren Geberden, ihrem Gesichtsausdruck, und ihrem beredten, zuweilen — wenn die Leidenschaft sie beherrschte — wilden Blick beurtheilen. Trotzdem wurde er so sehr von ihr hingerissen, dass er der holländischen Künstlerin sofort ein Jahrgeld von 2000 Francs aussetzte. Was aber noch weit schmeichelhafter für die letztere sein musste war die Versicherung aus Talma's Munde, dass er niemals ihresgleichen als Schauspielerin gesehen habe.

Im Besitz des obigen Jahrgeldes, welches später auf 1000 holländische Gulden gebracht wurde und nachdem sie sich noch zur Zeit der Franzosenherrschaft mit einem Herrn *Ziesenis* vermählt hatte, fand Wattier es um so gerathener, sich nicht mehr für beständig an die amsterdamer Schouwburg zu binden, als sie die Abnahme ihrer physischen Kräfte zu fühlen begann. Sie trat daher immer seltener auf, und nahm endlich 1815 definitiv von der Bühne Abschied. Sie stand dazumal in ihrem einundfunfzigsten Lebensjahre. Die Beschäftigung ihres Gatten zog ihn nach dem Haag, und so übersiedelte sie bald darauf nach der Residenz. Nachdem, wie wir später erfahren werden, sie nominell noch an der Leitung der amsterdamer Bühne betheiligt war, wurde ihr eine jährliche Pension von 2000 Gulden zuerkannt, welche sie bis 1819 genoss, und mit diesem Einkommen lebte sie im Haag in sehr angenehmen, wenn auch nicht glänzenden Verhältnissen. Blos zuweilen trat sie noch auf Verlangen des Königs in einzelnen Rollen auf und dann allemal im Verein mit der zu jener Zeit im Haag etablirten Gesellschaft ihres Schwagers Bingley.

Das Jahr 1820, wo Wattier ihren Gatten durch den Tod verlor, versetzte sie plötzlich in eine ziemlich bedürftige Lage, denn sie war von nun an auf ihr Jahrgeld von 1000 Gulden angewiesen, weshalb sie vom Haag nach Amsterdam übersiedelte. Letztere Stadt verlieh ihr auf Verwendung des Dichters *M. C. van Hall* eine Remuneration von 1200 Gulden, um deren Erneuerung die

Wattier indessen alle Jahre ansuchen musste, was für die alte Frau überaus peinlich war.

Im Jahre 1825 zog sie sich endlich in die stille Einsamkeit des Dorfes Geestbrug unfern vom Haag zurück, genoss jedoch nicht lange die Ruhe ihres neuen Aufenthaltes, denn schon am 24. April 1827 verschied sie im Alter von 63 Jahren und 11 Tagen. Die Beerdigungsfeierlichkeit fand erst am 29. April statt, und zwar wurde die Leiche der grossen Künstlerin nach dem Haag überführt, wo man sie in der sogenannten „groote kerk“ — oder Jakobskirche — zur Erde bestattete. Am darauffolgenden 8. Mai wurde im amsterdamer Theater eine Gedächtnissfeier zu Ehren der Wattier abgehalten und alle Schauspieler legten während sechs Wochen Trauer an.

So möge stets für Kunst der Niederländer glühen,
Der heut so feierlich Dein Jubelfest begeht!
So möge künftig stets Thaliens Tempel blühen,
Wo Dir ein zweiter Punt — ein *Snoek*, zur Seite steht!

In dieser Strophe, welche einem Gedicht aus Anlass des fünfundzwanzigjährigen Schauspielerjubiläums der Wattier entnommen ist, brachte der Dichter den Namen Snoek's mit jenem der grössten Tragödin der Niederlande in Verbindung. Chr. Fried. Haug gehorchte, indem er dies that, einem richtigen Gefühle, denn wenn überhaupt das künstlerische Genie der Wattier unter den männlichen Künstlern ihrer Zeit seinesgleichen fand, so war es bei Andries Snoek. So mögen denn auch in unserer Darstellung zwei Geister nicht voneinander getrennt sein, die sich auf der Bühne ebenso sehr ergänzten, wie sie sich im Leben nahe standen.

Andries Snoek[1] war am 14. November 1765 in der Vaterstadt der Wattier in Rotterdam geboren, wo sein Vater, ein ehemaliger Schiffskapitän, nunmehr eine Weingerechtigkeit ausübte. Anfänglich für dasselbe Geschäft erzogen, versuchte sich der junge Andries zuerst auf einer Liebhaberbühne in der Schauspielkunst, und schloss sich dann zur weitern Ausbildung der Truppe Bingley's an, die er nach Zeeland begleitete. Wie er später eine eigene Gesellschaft errichtete, wie er nach Amsterdam und endlich an das dortige „Stadttheater“ kam, wurde bereits erzählt. Desgleichen wissen wir, dass er am 22. September 1795 zum ersten mal an der amsterdamer Schouwburg auftrat.

Obwol Snoek dazumal schon voraussehen liess, dass etwas Be-

[1] Sprich: Snuk.

deutendes aus ihm werden würde, war er doch anfänglich nicht frei von Fehlern. Zumal sein Vortrag liess manches zu wünschen übrig, so oft er in Versen sprechen musste; dann hatte jener allemal etwas Gezwungenes, Eintöniges an sich — ein Umstand, der bei Prosadramen weniger stark hervortrat. Noch im Jahre 1796 will Barbaz diesen Fehler an Snoek bemerkt haben, als er den Athamar im Trauerspiel „De Scyten" gab. Ueberhaupt erlangte Snoek seine eigentliche Berühmtheit in der Tragödie erst im Jahre 1803 und zwar hauptsächlich durch die Rolle des Rodrigo im „Cid". Bis dahin hatte er sich vorzugsweise auf dem Gebiete des Lust- und Schauspiels bewegt, und waren der Freiherr von Wallenfeld in Iffland's „Spieler", der Meinau in „Menschenhass und Reue", der Herr Van Grootenstein in „De deugdzame armoede" und Cleon im „Verschwender" seine Hauptrollen gewesen. Nebenbei spielte er auch den Marinelli in „Emilia Galotti" mit grossem Erfolg. Zu Snoek's hervorragendsten Leistungen im tragischen Fach zählten aber Orosman in Voltaire's „Zaïre" — Mahomet im gleichnamigen Trauerspiel desselben Dichters — Hippolytus in „Phädra" — Parma in „Maria von Lalain" — Adel in „Adel en Mathilda" von S. J. Wiselius — ferner der Cid, Othello, Hamlet, Orestes [1], Monzongo, Jakob Simonszoon de Ryk, Huydecoper's Achilles, vor allem aber der Grosspriester Joad in Racine's „Athalie". Gleich die erste Scene mit Abner, wo er diesem Feldherrn die von Gott dem israelitischen Volk geoffenbarten Wunder aufzählt, spielte Snoek mit unnachahmlicher Würde und Majestät; nicht minder bewundernswerth war er an jener Stelle, wo der Grosspriester dem jungen Joas die Pflichten des Königs auseinandersetzt; den Glanzpunkt seiner Leistung bildete aber die Prophezeiungsscene.

Obwol der Entwickelungsgang der Künstlerlaufbahnen Snoek's und der Wattier im allgemeinen grosse Aehnlichkeit hat, unterscheidet sich ersterer von jenem der grössten niederländischen Tragödin dadurch, dass während die Wattier schon geraume Zeit vor ihrem Lebensende sich von der Bühne zurückzog, Snoek sozusagen bis zum letzten Athemzuge seinem künstlerischen Berufe treu blieb. Am 4. December 1828 spielte er zum letzten mal den Oedipus in Voltaire's gleichnamigem

---

[1] In dieser Rolle besteht ein sehr ähnliches Porträt Snoek's von *W. van Senus.* Ferner findet man eine gleichfalls recht gute Abbildung dieses Künstlers als Titelbild zu *A. L. Barbaz* „Gedenkzuil" (Amsterdam 1829). Endlich hat man von ihm ein schönes Oelporträt von demselben *J. W. Pieneman*, der die Wattier malte. Im „Catalogus der bibliotheek van Mr. J. van Lennep" (Amsterdam, F. Muller. 1871), S. 153, ist auch noch eine Darstellung Snoek's als „Anthenor" verzeichnet.

Trauerspiel, eine Rolle, die er zuerst im Jahre 1811 und zwar noch mit der Wattier als Jocaste gegeben, und am 13. December betrat er überhaupt zum letzten mal in seinem Leben, als Ninus in Brifaut's Tragödie, die Bühne.

Denn am 17. December erkrankte Snoek gefährlich und am 3. Januar 1829 war Holland, welches kurz zuvor seine grösste dramatische Künstlerin verloren hatte, um einen seiner grössten Dramaturgen ärmer. Nachdem am 8. Januar die feierliche Bestattung Snoek's in der Zuiderkerk zu Amsterdam stattgefunden hatte, hielt man in ähnlicher Weise wie für die Wattier am 22. eine von seinen vielen Verehrern zahlreich besuchte Gedenkfeier für den dahingeschiedenen Künstler ab.

Wir haben nun mit den hervorragendsten Vertretern des tragischen Faches an der amsterdamer Schouwburg auf der Grenzscheide des 18. und 19. Jahrhunderts Bekanntschaft gemacht. Zur selben Zeit befanden sich indess an jener Bühne noch mehrere andere Darsteller von Heldenrollen, die, wenn auch nicht auf gleicher Stufe wie Snoek stehend, doch immerhin als vortreffliche, feingebildete Schauspieler bezeichnet werden dürfen. Von *Jelgerhuis* berichten Zeitgenossen, dass er der erste Darsteller Bingley'scher Rollen gewesen sei; da er aber erst 1805 am amsterdamer Theater debutirte, kann man ihn füglich einer spätern Epoche anreihen. Hingegen verdient *Dirk Sardet* um so mehr hier erwähnt zu werden, als er schon seit dem Jahre 1782 der genannten Bühne angehörte.

Er kam mit der Operngesellschaft *Neyts* nach Holland, spielte eine Zeit lang unter Corver und ging zuerst nach Rotterdam, wo er sich mit der Schauspielerin *Jacoba Wouters* vermählte. Sein Contract mit der dortigen Bühne war noch nicht abgelaufen, als er sammt seiner Gattin ein Engagement am neuen amsterdamer Theater annahm. Als er daher in diesem am 8. Januar 1782 debutirte, sollte er gerade im Augenblick verhaftet werden, wo er als Arend in Vondel's berühmter Tragödie „Gysbrecht van Amstel“ auf der Bühne zu erscheinen hatte; ein Freund erlegte jedoch auf der Stelle die auf den Contractbruch gesetzte Geldstrafe. Sardet wurde gleich seiner Gattin ein Liebling des amsterdamer Publikums, welches ihn mit Bedauern scheiden sah, als er sich 1795 sammt der Wattier und Ward Bingley von der städtischen Bühne zurückzog. Wir wissen jedoch bereits, dass seine Abwesenheit nicht von langer Dauer war, schon 1796 erscheint er wieder auf der Bühne und von da an verblieb er bei derselben bis zum Februar 1814, wo er, hochbetagt, als Graf van der Mulde in Kotzebue's Schauspiel „Das Kind der Liebe“ und als Van der Roest

im Singspiel „De Hoefsmit“ von den Bretern Abschied nahm, wie es überhaupt Erwähnung verdient, dass Sardet auch als Sänger recht verwendbar war. Er starb bald darauf im Jahre 1815.

Sardet war in seiner Jugend ein ganz vortrefflicher Schauspieler gewesen; mit dem anrückenden Alter verlor er aber bedeutend an Feuer und Kraft und namentlich seitdem Snoek an die amsterdamer Bühne gekommen war, wurde der Abstand um so greller. Dazu kam, dass Sardet lange Zeit sich nicht entschliessen konnte, sein Rollenfach zu ändern, für welches er schon längst nicht mehr taugte. Als er später das tragische Fach dennoch aufgab und sich auf das Genre der zärtlichen Väter und gutmüthigen Ehemänner verlegte, erntete er neuerdings reichlichen Beifall in „De vader des huisgezins“ oder als Milbach in „De vrouw naar de Wereld“.[1]

Nachdem Sardet dem Trauerspiel entsagt hatte, versah dieses Genre längere Zeit hindurch *Samuel Cruys*, ein Schüler Corver's, der sich selbst noch neben Snoek mit Erfolg, und zwar um so mehr behauptete, als er vorzugsweise Tyrannen und Charakterrollen gab. Sein Nero in „Epicharis und Nero“, sein Bayard in Du Belloy's „Gaston und Bayard“, sein Rolla in „Rolla's Tod“, dann sein Gysbrecht van Amstel und sein Robert in den „Räubern“ waren vortreffliche Leistungen; nicht minder ausgezeichnet war Cruys in seiner Lieblingsrolle als Friedrich in Kotzebue's „Kind der Liebe“, vor allem aber als Flodoardo in „Abällino“, in welch letzter Rolle er sogar 1804 von Hodges gemalt und später durch C. Josi in Kupfer gestochen wurde.

Im Jahre 1805 traf ihn indessen das Unglück, dass, vielleicht in Folge von übermässiger Anstrengung, seine Geistesfähigkeiten gestört wurden; das Uebel verschlimmerte sich zusehends und endlich musste man ihn in das Irrenhaus bringen, wo er am 10. Mai 1808 durch den Tod von seinem Leiden erlöst ward. Cruys hatte als Palamedes in „Electra“ auf der amsterdamer Bühne debutirt.

Zur Zeit, als dieser Künstler sich genöthigt sah, seine ruhmvolle Laufbahn aufzugeben, stand *Dirk Kamphuizen*, der Gemahl der verdienstvollen Anna Maria Snoek, noch im besten Mannesalter, obwol er schon am 18. April 1791 als Arthur in „Het school der zeden“ und Louis in „De drie landbouwers“ zum ersten mal die amsterdamer Breter betreten hatte. Wenigstens machte er dazumal noch den ersten Liebhaber im Schauspiel, während er auch in einzelnen Tragödien, wie in „König Lear“, „Macbeth“ und „Zaïre“ gern gesehen wurde. Nach

[1] Unter diesem Titel ist das Stück: „Der Schein trügt“ in Holland bekannt.

Cruys' Tode spielte er auch den Abällino, ohne jedoch seinen Vorgänger zu erreichen.

Auf der Schwelle zwischen dem ernsten Drama und der heitern Komödie treffen wir einen Künstler von seltener Verwendbarkeit und staunenswerther Vielseitigkeit. Blos im Trauerspiel war *Theodor Johann Majofsky* von untergeordneter Bedeutung. Im Jahr 1770 geboren, war er schon mit seinem 21. Lebensjahre an die amsterdamer Schouwburg gelangt und hatte daselbst, am 10. September 1791, als Rhamnes in „Zelmire" debutirt. Er entzückte allgemein durch sein leichtes, natürliches Spiel, wie überhaupt die Natur selber ihn zum Schauspieler gemacht zu haben schien. Zugleich besass er eine recht hübsche Stimme, die er als Oedipus in „Oedipus auf Kolonos", namentlich aber als Papageno in der „Zauberflöte" glücklich verwerthete. Majofsky's Schwerpunkt lag aber doch mehr im gesprochenen wie im gesungenen Wort und zwar bildeten die Komödie und das Schauspiel sein Hauptfach: hier zählten Welling in Kotzebue's „Silberner Hochzeit" und Stern in Iffland's „Spieler" zu seinen Forcerollen. Ausserdem trat er auch — was kein anderer von den vornehmern amsterdamer Schauspielern that — in verschiedenen Possen, zumal als „Thomasvåer" auf.

Diesem letzten Umstande mag es zuzuschreiben sein, dass Majofsky zuweilen als erster Komiker des amsterdamer Theaters bezeichnet wird. Wir möchten indess diese Eigenschaft lieber *Teunis Christoffel Beyninck* zuerkennen, der nebst *Willem Zeegers*, *Jan van Well* und *Pieter Snoeck* zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts das komische Fach an der erwähnten Bühne vertrat. Als Bittermann in „Menschenhass und Reue", sowie in „De jagers en het melkmeisje" soll Beyninck geradezu unübertrefflich gewesen sein. Wann dieser Schauspieler geboren, ist uns ebenso unbekannt, wie die Zeit seines Ablebens. Nur so viel wissen wir, dass er am 8. September 1791 in der Rolle des Pips in „Het verkeerd vertrouwen" in Amsterdam debutirte, und wie sich aus einem von Joh. Jos. Schwachhofer angefertigten, in des Verfassers Besitz befindlichen Aquarellporträt aus dem Jahre 1793 entnehmen lässt, war Beyninck schon dazumal kein junger Mann mehr.

Im letzten Decennium des vorigen Jahrhunderts besass die amsterdamer Schouwburg nebst dem schon an früherer Stelle erwähnten *A. Angemeer* noch eine ausgezeichnete Kraft für höhere komische Rollen an *Theodor Obelt*. Am 5. Februar 1763 zu Amsterdam geboren, hatte dieser Schauspieler die ersten dramaturgischen Versuche an der Dilettantenbühne „Oefening kweekt kunst" in seiner Vaterstadt gemacht, hierauf 1787 in Rotterdam und Leiden gespielt, um endlich einige

Jahre mit der *'s Gravezande'schen* Truppe umherzureisen. Im Jahre 1791 wurde er in Amsterdam engagirt und trat als Fabricio im Singspiel „Azemia of de wilden“ zum ersten male auf. Im folgenden Jahre vermählte er sich daselbst mit der Schauspielerin *Debora van Es*.

Obelt war ein feingebildeter Künstler, der ernstes Studium nicht verschmähte. So konnte man deutlich bemerken, dass er im Molière'schen Geizhals — einer seiner Meisterleistungen — in die Fusstapfen Angemeer's trat, während sein „Fest“ in „De verlorene en wedergevondene brieventasch“ lebhaft an jenen Ward Bingley's erinnerte. Die Rolle von „Mevrouw Angot te Parijs“[1] spielte Obelt mehr wie hundertachtzig mal, und stets mit dem lautesten Beifall selbst von seiten der besten französischen Komiker. Dabei ist bemerkenswerth, dass Obelt auch ernste Rollen, wie Spindler im Trauerspiel „Julius von Sachsen“, Miller in „Kabale und Liebe“, dann Albrand in Kotzebue's „Verleumdern“ u. a., mit ausserordentlichem Gefühl und innigem Verständniss darstellte. Als die Commissäre des Theaters ihn wiederholt gegen einen, zwar recht guten, aber aus Brabant eingewanderten und des Holländischen nicht ganz mächtigen Schauspieler, Namens *Berger*, zurücksetzten, verliess er 1797 die amsterdamer Schouwburg und errichtete mit *W. van Dinsen* eine fahrende Gesellschaft. Wir werden ihm noch im Laufe dieser Darstellung wiederholt begegnen. *Willem Zeegers*, der am 6. August 1798 als Pasquin in „De Glorieus“ debutirte und später als Darsteller der Titelrolle in „De schoorsteenveger Prins“ die Lachmuskeln der Zuschauer reizte, mag einen recht guten Pierrot in der Pantomime abgegeben haben; für Obelt's feines, von Humor und Anstand beseeltes Spiel konnte er indess keinen Ersatz bieten. Er starb 1816.

Unter dem weiblichen Personal besass die amsterdamer Bühne zwei sehr gute Darstellerinnen komischer Rollen an *Jacoba Wouters-Sardet* und *Maria Adams-Snoek*. Erstere war im Haag geboren und die Tochter eines Tanzmeisters, während ihre Mutter das Amt einer Ankleiderin bei der Corver'schen Truppe versah. So kam es, dass Jacoba zuerst bei dieser Gesellschaft die Bühne betrat; dann ging sie nach Rotterdam, wo sie Dirk Sardet kennen lernte, und 1782 mit diesem nach Amsterdam. Hier debutirte sie am 12. Februar als Engel in Vondel's Nationalschauspiel „Gysbrecht van Amstel“ sowie als

[1] Dieses Lustspiel *Maillot's* wurde 1804 unter dem Titel: „Mevr. Angot te Parijs of de Vischvrouw van Fortuin“ von *H. van Overvest-Kup* für die holländische Bühne bearbeitet.

Roosje in „De bruiloft van Kloris en Roosje", und gewann sich im Sturmlauf die Sympathie des amsterdamer Publikums. Eine hübsche Gestalt scheint ihre künstlerischen Fähigkeiten unterstützt zu haben und namentlich heisst es, dass sie sich in Männercostüm sehr vortheilhaft ausgenommen habe.

Im Anfang trat die Wouters-Sardet auch im Trauerspiel auf; sie spielte unter anderm die Maria von Lalain in der Tragödie von J. Nomsz, ferner die Clytämnestra in „Orestes" und die Octavia in „De doodelijke Minnenijd". Allein sehr bald wurde sie gewahr, dass ihr Talent nicht nach dieser Richtung liege, vollends als im tragischen Fache ihr mehrere Nebenbuhlerinnen erstanden. Sie verlegte sich nun auf das komische Genre und errang in diesem alsbald eine Bedeutung, die sie bis zum Schluss ihrer Künstlerlaufbahn aufrecht zu erhalten wusste. Im heitern Lustspiel und in der Posse, namentlich in allen Stücken von *Peter Langendijk* (1683—1756) spielte sie vorzüglich. So oft sie als Julie in der alten Posse „Jonker Windbuil" oder als Frau Wachtel in der „Ortenbergischen Familie"[1] auftrat, war das Theater in allen Räumen überfüllt. Später gab sie die gutmüthige Alte mit viel Geschick und einer an Humor grenzenden Naivetät. Ihre Oberjägerin in Iffland's „Jägern" fand stets grossen Beifall. Auch im Singspiel war Wouters-Sardet recht gut verwendbar. Sie starb in vorgerücktem Alter im Jahre 1812.

Die komischen Mütter waren dagegen das Fach der *Maria Adams-Snoek*. Diese Schauspielerin, welche seit 1795 der amsterdamer Bühne angehörte, und, wie wir wissen, die Gattin des berühmten Tragöden war, verband eine scharfe Charakteristik mit einer oft köstlichen Naivetät. Alle Iffland'schen und viele Kotzebue'schen Caricaturrollen spielte sie meisterhaft. Insbesondere aber gelangen ihr jene Partien vortrefflich, wo ein gewisser Grad von Scheinheiligkeit oder lächerlicher Albernheit erforderlich war. So zählten die Tante in „Siegfried von Lindenberg", die Frau Griesgram in Kotzebue's „Versöhnung", dann aber auch das zimperliche frömmelnde Suschen in „De vrouw naar de Wereld" zu ihren Hauptrollen. Später nöthigte sie ein Sprachfehler der Bühne zu entsagen; ihr am 6. November 1817 erfolgter Abschied vom amsterdamer Publikum wird als ein höchst rührender geschildert. Sie starb gegen Ende der 1830er Jahre.

[1] *Caspar Vreedenberg* bearbeitete dieses Stück nach Kotzebue's „Die Leiden der Ortenbergischen Familie" eigens für die Festvorstellung vom 12. Februar 1807, wo der Wouters-Sardet fünfundzwanzigjährige Thätigkeit an der amsterdamer Schouwburg gefeiert wurde.

Ausser der Gattin des Komikers Obelt, *Debora van Es*, welche erst 1839 im Haag starb, waren die ältere Tochter des Schauspielers *Hilverdink*, *Helena Judith*, dann die beiden Schwestern des grossen Snoek die Hauptstützen des Trauer- und Schauspiels an der amsterdamer Schouwburg, während zur selben Zeit *Anna Maria Corver*, die später den jungen *Jac. Mar. Hilverdink* heirathete, eine nur unbedeutende Rolle spielte.

Die letztgenannte, eine Tochter von *Gerrit Corver*, mithin eine Enkelin des grossen Bühnenreformators, war eine Schülerin *H.'s Gravesande* und trat zuerst in Dortrecht als Ada in „De Negers" auf. Dann kam sie nach Amsterdam und debutirte daselbst als Helmonde[1] im „König Lear" am 21. Februar 1801. Sie spielte später auch in „Rodogune", dann die Creusa in „Medea" und die Elvira in „Rolla's Tod". Allein ihre schnarrende Aussprache des R wird ihr vielfach zum Vorwurf gemacht und verdarb häufig in den wichtigsten Momenten den ganzen Effect einer Scene. — Was *Helena Judith Hilverdink*, ihre Schwägerin, betrifft, welche den Musikus *Jan de Bruin* heirathete so war dieselbe nicht nur im Schauspiel und in der Komödie, sondern auch im Trauerspiel verwendbar, obwol sie sich auf letzteres am wenigsten verlegte. Ihre Euphemia in „Gaston und Bayard" wird gelobt. Indessen erwarb sie ihren hauptsächlichen Ruf durch ihren Gesang, denn nach dem Rücktritt der Witwe *Ruloffs'* von der Bühne galt sie lange Zeit für die erste Sängerin des amsterdamer Theaters. Als Hulda im „Donauweibchen", dann als Perrette in „De twee jagers en het melkmeisje" erntete sie allemal stürmischen Beifall. H. J. Hilverdink-de Bruin hatte am 1. Jänner 1788 als Roosje in der bekannten „Bruiloft" die amsterdamer Breter betreten und verliess dieselben nach zwanzigjähriger Wirksamkeit im Jahre 1809, während sie erst in den 1830er Jahren starb.

Von den beiden Schwestern A. Snoek's war die jüngere, *Anna Maria* verm. *Kamphuizen*, unstreitig die bedeutendere. Sie kam, wie schon erwähnt, 1795 an die amsterdamer Schouwburg und bildete lange Zeit eine der Hauptzierden dieser Bühne. Sogar die Nachfolgerin der Wattier wollten manche heissblütige Kritiker in ihr erblicken. Sie trat auch wirklich in einigen Wattier'schen Rollen, wie in „Zaïre", dann als Hedelmone in „Othello" mit bedeutendem Erfolg auf. Das Hauptfeld ihrer künstlerischen Thätigkeit blieb indess das Schauspiel: hier excellirte sie als Elmance in „De lichtzinnige", als Gurli in Kotzebue's „Indianern in England", besonders aber als Rosamunde in

[1] Sollte damit eine der Töchter Lear's gemeint sein?

„Abällino“. Wann Frau *Snoek-Kamphuizen* sich von der Bühne zurückgezogen, ist uns nicht bekannt, noch viel weniger, wann sie gestorben. Jm Jahre 1820 befand sie sich aber jedensfalls noch am Leben.

Ihre ältere Schwester *Helena*, vermählt mit *P. Snoeck*, war ihr schon am 31. December 1807 vorangegangen, nachdem sie acht Tage zuvor ohne es zu ahnen mit den Worten Badeloch's im „Gysbrecht van Amstel“: „Wir gehen, und kehren nimmer wieder“, vom amsterdamer Publikum Abschied genommen hatte. Diese Rolle, in welcher, beiläufig bemerkt, Helena Snoeck die echt holländische Frau besser zum Ausdruck gebracht haben soll wie selbst die grosse Wattier — kennzeichnet zugleich das Genre, in welchem jene Künstlerin sich vorzugsweise bewegte. Zweite Partien im Trauerspiel sagten ihrem Wesen wie ihren Fähigkeiten am besten zu. Zärtliche Gattinnen, liebevolle Mütter stellte sie mit besonderer Innigkeit dar. Seltener trat sie in Emilia Galotti oder als Cora in „Rolla's Tod“ auf. Helena Snoeck hatte im Jahre 1795 als Coligni im Trauerspiel „Oldenbarneveld“ in Amsterdam debutirt; am 18. Januar 1808 wurde ihr zu Ehren eine Trauerfeierlichkeit in der dortigen Schouwburg abgehalten, zu welcher *Vreedenberg* einen poetischen Epilog dichtete.

Es bedarf wol kaum der Erwähnung, dass bei Beurtheilung der meisten hier genannten Schauspieler sowol Wattier wie Snoek ausser Betracht gelassen sind, weil sonst eine Vergleichsstufe überhaupt schwer möglich gewesen wäre. Ebenso versteht es sich von selbst, dass ausser denselben es noch viele Schauspieler und Schauspielerinnen gab, deren Bedeutung indessen eine zu geringe war, als dass ein specielles Eingehen auf die Leistungen jedes einzelnen gerechtfertigt erschiene. Wir begnügen uns zum Schlusse, blos einige derselben mit Namen anzuführen: *Conrad van Hulst*, welcher am 15. April 1799 debutirte, war als zweiter Liebhaber nicht ohne Talent, desgleichen *Everts* im Jahre 1808 ein zwar noch junger, aber vielversprechender Acteur. *Caspar Vreedenberg*, der am 18. August 1800 als Greis in „Menschenhass und Reue“ die amsterdamer Breter betrat, machte sich hauptsächlich als Uebersetzer von Theaterstücken einen Namen. — Von den damaligen Künstlerinnen werden noch Frau *C. Smalwout-Freubel* als Soubrette im Lustspiel, und Frau *A. van den Ende-Buron* als bessere Sängerin wie Schauspielerin erwähnt. Eine blos vorübergehende Erscheinung war Frau *Kip*, die an der Liebhaberbühne „Emulation“ ausgebildet, 1807 als Frau von Losanges in „Natuur en pligt“ ihr Debut an der grossen Schouwburg feierte, aber schon im folgenden Jahre ein Theater auf eigene Rechnung errichtete. Desgleichen scheint *J. C. Arondeus-Neyts*, welche am 14. September 1801 als Clementia

in „De jaloersche vrouw“ zum ersten mal die amsterdamer Bühne betrat, nicht sehr lang bei derselben verblieben zu sein.[1]

[1] Im Jahre 1808 findet man nämlich eine *Oswald*, geb. *Arondeus*, in Rotterdam, welche früher in Amsterdam gespielt haben soll. Sie müsste daher zum zweiten mal geheirathet haben. Vielleicht aber ist diese Arondeus-Oswald gar nicht identisch mit ihr, sondern blos eine Schwester oder Verwandte derselben.

KAPITEL XXII.

DAS BALLET UND DIE OPER.

Wenn diese zwei Aeusserungen des Festlebens in Nachstehendem eine kurze Erwähnung finden, so geschieht es mehr der Vollständigkeit halber, als weil dieselben etwa mit der niederländischen Nationalbühne in innigem Zusammenhange ständen. Weniger wie anderswo sind Tanz und Gesang in Holland Ausflüsse des Nationallebens, man könnte beinahe sagen, dass dem niederländischen Volke der Sinn für beide völlig abgeht, obwol andererseits nicht zu leugnen ist, dass in früherer Zeit den Holländern ein ziemlich tiefes Verständniss für Musik innewohnte. Im Tanz wie im Gesang hat indess dieses Volk niemals Grosses geleistet.

Was speciell die Stellung des Ballets und der Oper zur nationalen Schaubühne betrifft, so ist die bei den holländischen Schriftstellern häufige Auffassung charakteristisch, wonach jene als feindliche Elemente, ja nachgerade als die Urheber des Verfalls des Schauspiels betrachtet werden. Nicht nur in finanzieller Beziehung verursachten sie häufig den Ruin der Bühnen, sondern auch auf die Geschmacksrichtung des Volks übten sie den nachtheiligsten Einfluss, indem letzteres sich immermehr daran gewöhnte, die Augenweide dem geistigen Genuss vorzuziehen und schliesslich jene als die Hauptsache, alles übrige als Beiwerk betrachtete. Mit dem zuerst angeführten Punkte mag es bis zu einem gewissen Grad seine Richtigkeit haben: wie es scheint, wurden beträchtliche Summen auf die Ausstattung der Ballete verwendet. Zum Verfall des niederländischen Theaters haben indess wol noch verschiedene andere Momente mitgewirkt.

Zur genauen Bestimmung des Zeitpunktes, wann die Ballete sich

auf der Bühne[1] eingebürgert, fehlt es uns an verlässlichen Anhaltepunkten. Ob der im Jahre 1683 in Friesland entstandene Sturm der Geistlichkeit gegen den Tanz dieser Gattung öffentlicher Belustigung gegolten habe, vermögen wir, wie bereits erwähnt, aus Mangel an Einsicht in die betreffenden Streitschriften nicht zu entscheiden. So viel scheint aber sicher zu sein, dass der Tanz schon frühzeitig eine Begleitung der theatralischen Vorstellungen bildete. *J. van Effen* spricht im Jahre 1732 von *„den dans“*, der den Theaterabend regelmässig beschlossen zu haben scheint, während *Pilati de Tassulo*, um die Mitte des vorigen Jahrhunderts, einer Demoiselle *Neuville* „danseuse à la comédie à Amsterdam“ erwähnt, die eine geborene Französin gewesen sein soll. Schon weit früher (1658) findet man aber an der amsterdamer Schouwburg Balletaufführungen, und zwar unterschied man genau zwischen einem einfachen „Tanz“, einem sogenannten „Zwischentanz“, und einem „Ballet“. Darstellungen letzterer Gattung hatten eigene Namen, so gab es „Het Spanjaarts Balet“, „Het groot Moorenbalet“, „Het Molenaars Balet“, „Het balet van de vijf Zinnen“ u. a. m. — Dass die Sitte, die dramatischen mit choreographischen Aufführungen zu würzen, von den holländischen Schauspielern auch ausserhalb Hollands beibehalten wurde, konnten wir bereits aus dem Auftreten niederländischer Komödianten in Hamburg im Jahre 1741 ersehen, wo sogar zwei Tänzerinnen Namens *Lillo* und *van der Pals* rühmend erwähnt werden.

Es ist gleichwol wahrscheinlich, dass zwischen den Balleten, wie sie im 17. Jahrhundert an der amsterdamer Bühne in Gebrauch waren, und jenen der spätern Zeit ein wesentlicher Unterschied bestand. Abgesehen davon, dass damals der Tanz immer nur Nebensache, gewissermassen eine Erholungspause für die Zuschauer war, und nicht, wie später, einen beträchtlichen Theil des Abends in Anspruch nahm — Ballete, die den ganzen Abend ausfüllten, scheint man in Holland überhaupt nie gekannt zu haben — mussten zu jener Zeit die Schauspieler auch für die Tanzunterhaltung aufkommen, d. h. sie mussten zugleich Tänzer und Schauspieler sein. Die Einführung besonderer Tänzer und Tänzerinnen stammt erst aus einer jüngern Zeit.

Man dürfte daher kaum irre gehen, wenn man das Aufkommen

[1] Am Hofe scheint diese Gattung Belustigung im 17. Jahrhundert Eingang gefunden zu haben. Eins der ältesten Ballete dürfte jenes gewesen sein, welches Wilhelm III. am 7. Februar 1658 im Haag aufführen liess. Vgl. „De oude Tijd.“, Jahrg. 1869, S. 235.

eigentlicher Ballete in Holland beiläufig in die Mitte des vorigen Jahrhunderts setzt. Einen grössern Aufschwung nahmen sie aber erst seit der Gründung des neuen Theaters auf dem Leidener Platz, wie überhaupt erwähnt werden muss, dass nur in Amsterdam und ausserdem noch im Haag Ballete aufgeführt wurden. In Rotterdam und an den andern Bühnen Hollands kommen solche nicht vor. Namentlich war es der als Tänzer ebenso wie als Balletmeister ausgezeichnete *J. Rochefort*, der dem Ballet in Amsterdam einen ungewöhnlichen Glanz verlieh. Ihm verdankte man zahlreiche Originalcompositionen dieser Art, sowie die Bearbeitung vieler fremder Ballete für die holländische Bühne. Unter diesen verdienen besonders genannt zu werden: „De fontein van de liefde en die van den haat“, „Oost-Indisch planter“, ferner „De wijnoogst“ und „De beproeving van Arlequin“, dann „De geboorte van Arlequin“, und „De vergoding der bevalligheden“. Auch *Jan van Well* (gestorben 1818) componirte einige recht beliebte Ballete, darunter „De Toverhoorn of de gedwarsboomde minnarijen van Arlequin en Colombine“. Als „nationales“ Ballet müssen wir endlich noch Rochefort's „Amsterdamsche Kermisvreugd“ erwähnen, welches ein recht eigenthümliches, aber treues Bild der amsterdamer Kirmes in jeder Beziehung bietet. Indess wird im allgemeinen den Balleten Rochefort's, namentlich aber seinen sogenannten „anakreontischen“, ihre übermässige Ausdehnung zum Vorwurf gemacht; letztere dauerten mitunter zwei bis drei Stunden.

Unter den Mitgliedern des Ballets, welche während der Blütezeit des amsterdamer Theaters eine hervorragende Stellung einnahmen, nennen wir vor allen *Polly Cunninghamme* verm. *de Heus*, deren „Pas de shawl“ von allen Zeitgenossen als ein Meisterstück von Grazie und Kunstfertigkeit gepriesen wird, dann die Tänzerinnen *A. Hutinette*, *A. Brulé*, sowie *C. Sud*, *Giral*, *Batenburg*, *Mignot* und Madame *Chenard* (1807). Von dem männlichen Balletcorps sind nebst Rochefort *J. B. Norez*, *Corniol* (1804), *Lambert Bia*, *P. L. J. Nys* und Herr *Chenard* zu nennen. Ausserdem traten auch die Schauspieler *Nicolaas van der Stel* und *J. van Well*, der erste als Pantalon, der letzte als Pierrot, mit Erfolg im Ballet auf. Im ganzen bestand das amsterdamer Balletcorps zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts aus 9 Tänzern und 12 Tänzerinnen nebst einer Anzahl Eleven und Elevinnen.

Was die Oper betrifft, so ist dieselbe bei den Holländern womöglich noch weniger national wie das Ballet. Freilich muss man hier zwischen der sogenannten grossen Oper und dem Singspiel wohl unterscheiden. Letzteres wurde viel früher wie die Oper in den Nieder-

landen gepflegt, und entsprach dem Geschmack des Volks um so mehr, als sich demselben leicht ein humoristischer Anstrich geben liess, was auch häufig der Fall war. An komischen Operetten ist daher kein Mangel in Holland und gab es in früherer Zeit viele, die sich mit grosser Beständigkeit auf den Bretern behaupteten. Sowol *J. van Walré*, wie *P. G. Witsen Geysbeek*, ja selbst *H. H. Klijn* und *J. Kinker* dichteten derlei Singspiele.

Die grosse Oper aber kannte man in Holland lange Zeit blos durch die Aufführungen fremder Künstler, vorzugsweise von Italienern und Franzosen. Schon im Jahre 1682 findet man eine solche in Amsterdam unter der Leitung von *Teodoro Stryker*, der mit Bewilligung der Verwalter der beiden Versorgungshäuser vom 27. October 1679 seine Vorstellungen im Locale der Fechtschule — „op de Schermschool" — gab, später aber gleichwol aus der Stadt gewiesen wurde.[1] M. Corver nennt als ersten Operndirector in Amsterdam *Santo Lapis*, später einen gewissen *Ferrari*, endlich 1760 *D'Amicis*. Dieser letzte liess 1761 den berühmten italienischen Sänger *Magalli* kommen, und inscenirte eine ganz vortreffliche Oper, welche anfänglich alle Dienstage spielte; aber am 31. März 1761 gerieth das ganze Theater wegen eines Streits mit einer untergeordneten, aber, wie es scheint, sehr hübschen Sängerin, Namens *Davia*, in Aufruhr, und bald darauf ging die Oper wieder ein.[2] Im Haag finden wir im Jahre 1763 den berühmten französischen Sänger *Duguai*, der auch öfters im französischen Theater in Amsterdam gesungen hatte. Zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts (1804) errichtete *Nicolo Miarteni* im Verein mit *Matteo Stefanini* eine italienische Oper in Amsterdam, die sich indessen nur wenige Jahre erhalten zu haben scheint.

Was jedoch die einheimische Oper betrifft, so gebührt dem Dichter *Pieter Joh. Uylenbroek* das Verdienst, die erste grosse Oper, und zwar „Oedipus auf Kolonos" für die niederländische Bühne bearbeitet zu haben. Zugleich ist dieselbe die beste dieser Gattung, obgleich später noch manche andere von holländischen Dichtern bearbeitet wurden. *Corn. Loots*, der mehrgenannte *C. Vreedenberg*, *Ogelwicht* und andere schrieben, oder richteten fremde Opern für das holländische Theater ein. Von *P. Pypers* fanden die „Karavaan van Groot-Cairo",

---

[1] Wagenaar, „Amsterdam", Bd. II, S. 400.

[2] Eine ausführliche Schilderung dieses Auftritts liefert J. H. Rössing unter dem Titel „Een Kabaal in den Amsterdamschen schouwburg" in „Het Nederl. Tooneel", Jahrg. II, S. 323–330.

dann „Zemire en Azor“ grossen Beifall. Unter den vielen von *B. Ruloffs* componirten Opern führen wir blos „Richard Leeuwenhart“ und „Huwelijk van Antonio“ an.

So wie auf das Ballet, verwendeten die Commissäre der amsterdamer Schouwburg auch auf die Oper grosse Sorgfalt; trotzdem gelang es ihnen nur mittelmässig, die Zufriedenheit des Publikums in dieser Richtung zu erringen. Das Sängerpersonal war in der Regel ein ziemlich beträchtliches; indess tritt hier noch mehr wie beim Ballet der Umstand zu Tage, dass die Sänger und Sängerinnen sich zugleich aus den Reihen der Schauspieler und Schauspielerinnen rekrutirten. Als erster Tenor war *Jan Baptist Neyts*, der am 24. October 1791 als Linval im Singspiel „De gewaande Tovery“ am amsterdamer Theater debutirte, sehr geschätzt, während *Conrad van Hulst* und *Lambert Buron* für zweite Rollen in Verwendung kamen; *Th. Majofsky* besass eine schöne Barytonstimme, welche namentlich nach dem Tode des zweiten Bassisten *Lambotte* (gestorben 4. April 1804) zur Geltung gelangte. Ausserdem wirkten im Singspiel *D. Sardet*, dann *Andries Malfeyt*, *P. Snoeck* und *T. C. Beyninck*, letztere freilich vorzugsweise in der komischen Oper, mit.

Unter den Sängerinnen behauptete *E. L. Ruloffs*, geb. *Anderegg* — die Gattin und spätere Witwe des verdienstvollen Kapellmeisters und Componisten Ruloffs — lange Zeit (bis circa 1806) den ersten Platz. Dann nahm die Witwe *de Bruin*, geb. *Hilverdink*, ihre Stelle ein, und Frau *A. Buron*, geb. *van den Ende*, versah die zweiten Rollen. *C. Freubel*, geb. *Smalwout*, sowie die Schauspielerinnen *A. M. Kamphuizen*, geb. *Snoek*, und *J. Sardet*, geb. *Wouters*. haben wir bereits als talentvolle Tänzerinnen kennen gelernt. Die Matronenrollen befanden sich in den Händen der Frauen *M. Majofsky*, geb. *Adams*, und *C. Anderegg*. Ausserdem waren für mindere, sogenannte dritte Partien die Frauen *H. C. Carelse*, geb. *Hendriks*, und *J. van Ollefen*, geb. *Gisser*, recht verwendbar. Der Chor bestand aus 12 Sängern und 10 Sängerinnen, soll jedoch im Ensemble nicht immer befriedigend gewesen sein.

Mögen nun die Opern eines *Ruloffs* und *Pypers* an künstlerischem Werth immerhin höher stehen wie die Compositionen desselben Genres eines *Van Cannaert*, *Piens*, *J. B. van der Borght* und anderer südniederländischer Dichter, in der praktischen Ausführung scheinen die Belgier zu allen Zeiten den Holländern überlegen gewesen zu sein. Auch greifen in Belgien die Anfänge des gesungenen Dramas viel weiter zurück wie in Holland. In Antwerpen z. B. findet man schon im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts kräftige Anläufe zu einer von

Einheimischen aufgeführten Oper[1]; gleichwie in Amsterdam wurde auch dort das Theater der öffentlichen Wohlthätigkeit dienstbar gemacht, und nicht etwa blos dadurch, dass fremde Komödianten zur Entrichtung eines bestimmten Geldes zu Gunsten der Armen verhalten wurden (Verordnung vom 26. November 1683), sondern die Armenväter der Stadt selber gaben den ersten Anstoss zur Gründung eines für musikalische Vorstellungen bestimmten Locals. So entstand 1713 das Operntheater im sogenannten „Tapissierspand". Die Erbauungskosten beliefen sich auf beiläufig 40000 Gulden, für damalige Zeit eine ziemlich beträchtliche Summe.

Um die Mitte des vorigen Jahrhunderts errichtete *Jacob Toussaint Neyts* (1727—1794) aus Brügge die erste Operistengesellschaft in Belgien, wie er auch der erste Verfasser einer vlämischen Oper war. Mit dieser Truppe bereiste er nicht nur alle grössern Städte Belgiens, sondern auch Holland, und fand allenthalben den ausserordentlichsten Beifall. Wie wir wissen, spielte er 1772 in Amsterdam, und war es während einer seiner Opernvorstellungen, wo eine unheilvolle Feuersbrunst die amsterdamer Schouwburg zerstörte. Hierauf ging er nach Rotterdam und spielte eine Zeit lang daselbst vor der „Oostpoort", während gleichzeitig Corver in jener Stadt Vorstellungen gab; allein der Brand des amsterdamer Theaters war auch für Neyts verhängnissvoll; er kehrte nach Belgien zurück, fand jedoch an den zahlreichen Rhetorikkammern, welche mittlerweile entstanden waren, eine schwer zu besiegende Concurrenz. — Später war die *Fiston-Mees*'sche Operistengesellschaft in den Niederlanden sehr berühmt. Das hervorragendste Mitglied derselben war *Henri Mees*, allgemein als *Heintje Mees* bekannt, dessen Stimme einen ungewöhnlichen Umfang und seltenen Wohlklang gehabt haben soll; er war zur Zeit Maria-Theresia's in Brüssel, in der Rue du chien-marin, geboren und heirathete später Fiston's Schwester. Ausser ihm gehörten vorzügliche Kräfte der erwähnten Truppe an, unter andern: *Lecomte*, erster Tenor, *Debattu*, zweiter Baryton, *Canneel*, jugendlicher Liebhaber, *Bultos*, Komiker, Demoiselle *Noke*, erste Liebhaberin, Demoiselle *de Bertias*, naive Rollen, u. a. m. Die Mees'sche Truppe, welche zuerst auf der Place des Martyrs in Brüssel, dann im „Théatre de la Monnaie" spielte, gab dreimal in der Woche französische und zweimal vlämische Vorstellungen. Ausserdem reiste sie gleich Neyts, alljährlich nach Holland, zu welchem Zwecke Director Fiston eigens zwei Schiffe hatte bauen lassen. Von den Opern, die sie aufführte, erwähnen wir blos „Die

[1] Vgl. Het opera te Antwerpen im „Antwerpsch Archievenblad", II, 180—223.

Karavane von Kairo", „Den Kalifen von Bagdad", „Die Königin von Golconda", „Oedipus auf Kolonos", „Orpheus und Eurydice" und einige andere.

Die Eroberung Belgiens durch die Franzosen unter Dumouriez machte indess auch ihrer Herrlichkeit ein Ende. Heintje Mees ging mit Fiston's Schwester nach Sanct-Petersburg, wohin ihn ein Engagement rief und wo er auch später starb; die nationale Operistengesellschaft in Brüssel aber ward durch eine französische Truppe ersetzt.

KAPITEL XXIII.

HOLLÄNDISCHE WANDERTRUPPEN DER NEUERN ZEIT.

Selbst gegen Ende des vorigen Jahrhunderts gab es nur zwei feste Bühnen in Holland. Amsterdam und Rotterdam waren die einzigen grössern Mittelpunkte schauspielerischen Lebens, während im Haag[1] die französische Komödie immer mehr und mehr das nationale Schauspiel verdrängte. Ausserdem gab es freilich noch in einzelnen Städten sogenannte „Liefhebberij-tooneelen", allein diese beschränkten sich doch wieder nur auf die grössern Städte des Landes. Sieht man von Amsterdam ab, wo am Ende des vorigen Jahrhunderts „Kunstmin spaart geen vlijt", „Utile et amusant", „Oefening kweekt kunst", „De Eendragt" und „Emulation" die bedeutendsten Bühnen dieser Gattung waren, so bestanden bekannte Liebhabertheater nur noch in vier Städten Hollands, und zwar „Streelend en Leerzam" in *Leiden*, „Leerzaam Vermaak" in *Haarlem*, „Tot Leering en Vermaak" in *Leeuwarden*, und „Utilitatis et jucunditatis ergo" in *Groningen*.

Dass diese Verhältnisse der natürlichen Vorliebe des holländischen Volks für dramatische Darstellungen nur unvollkommen entsprachen, versteht sich von selbst, und gewiss ist in dem Bedürfniss an theatralischer Belustigung der Ursprung der Sommerreisen der amsterdamer und rotterdamer Schauspieler zu suchen. Kaum war im Mai die Wintersaison geschlossen, so wurde alljährlich die Wanderung angetreten, um in der Regel erst kurz vor Wiederbeginn des regelmässigen Spiels im August zu enden. Dann kamen Dortrecht, Delfshaven, Gouda, Arnhem, Nymwegen, mitunter aber wol auch Leiden, Leeuwarden, Utrecht und andere an die Reihe, wodurch auch den

---

[1] Das holländische Theater im Haag befand sich in West-Einde, in einer Seitengasse der Lorren-Straat. Siehe „Guide ou nouvelle description de la Haye" (La Haye 1785), p. 213.

Bewohnern der kleinern Städte Gelegenheit geboten ward, die hervorragenden Schauspieler der Hauptstädte kennen zu lernen und zu bewundern. Man glaube nämlich ja nicht, dass es etwa blos die untergeordneten Kräfte der amsterdamer und rotterdamer Bühnen waren, welche an diesen nichts weniger als vornehmen Umzügen theilnahmen: selbst die bedeutendsten Künstler und Künstlerinnen verschmähten es nicht, im Sommer auf Reisen zu gehen. So betheiligten sich von den amsterdamer Schauspielern in der Regel der berühmte *A. Snoek* nebst *T. Majofsky*, *D. Kamphuizen*, *P. J. Snoeck* und *J. P. Kroese*, in früherer Zeit wol auch *Sam. Cruys*, dann die Damen *Helena Snoek-Snoeck*, *A. M. Corver-Hilverdink*, *A. M. Snoek-Kamphuizen* und einige andere. Von Rotterdam gingen gewöhnlich *Ward Bingley*, *G. Valkenier*, *M. Westerman*, sowie die junge *G. Hilverdink* und der Komiker *F. A. Rosevelt* gemeinschaftlich auf Reisen. Im Jahre 1804 unternahm sogar das amsterdamer Balletcorps unter Leitung von *C. Vreedenberg* und *J. van Well* eine Kunstreise durch die bedeutendern Städte Hollands, und fand selbstverständlich allenthalben die grösste Bewunderung!

Die eben geschilderten Wanderungen hatten indess einen grossen Nachtheil. Sie gingen eben schon im August zu Ende, und der Winter war lang und eintönig. Mag nun auch die strengste Winterzeit der Abhaltung von Theatervorstellungen in schlechtverwahrten, häufig nur improvisirten Localen gerade nicht günstig gewesen sein, so waren doch der Herbst und das Frühjahr, in welche Jahreszeiten zum Ueberfluss auch noch manche Kirmes fiel, lange genug, um eigenen Schauspielergesellschaften Beschäftigung und mässigen Erwerb zu verschaffen. Diesem Umstande dürften zu allen Zeiten die holländischen Wandertruppen ihre Entstehung zu verdanken gehabt haben.

Das letzte Decennium des vorigen Jahrhunderts war ziemlich reich an solchen Schauspielergesellschaften. Verhältnissmässig eine der ältesten scheint jene der *Catharina Elisabeth van Dinsen*, geb. *Krayestein*, gewesen zu sein, welche schon 1789 in Nymwegen spielte. Sie eröffnete ihre Vorstellungen, wenn nicht gar ein eigenes (?) Theater daselbst, am 7. September 1789. Irren wir nicht, so muss ihr damals auch die mehrfach erwähnte *Helena Snoek* angehört haben, bevor dieselbe mit ihrem Bruder und Ward Bingley nach Zeeland ging. Was die Directorin betrifft, so soll sie zwar nicht schön, aber eine sehr gute Schauspielerin, und namentlich in ältern und Mütterrollen vorzüglich gewesen sein. Als Semire in N. S. van Winter's „Monzongo“, dann als Thirsa in R. Feith's gleichnamiger Tragödie wird sie sehr gerühmt. Sie besass sehr viel Theorie und sprach mehrere

Sprachen, was auf eine ungewöhnliche Bildung schliessen lässt. — Ihr Gemahl, *Willem van Dinsen*, aus Rotterdam gebürtig, war gleichfalls ein recht guter Acteur und zählte die Titelrolle im „Siegfried von Lindenberg" zu seiner bedeutendsten Leistung. Die Leitung der von seiner Frau dirigirten Schauspielertruppe übernahm er jedoch erst später.

Zur selben Zeit wie die Van-Dinsen'sche erfreute sich auch die *'s Gravezande*'sche Gesellschaft einer allgemeinen Beliebtheit. Der Director derselben, *Herman 's Gravezande*, ein Schüler Corver's, hatte 1764 unter diesem, und später längere Zeit an der neuen amsterdamer Schouwburg gespielt. Eine selbständige Truppe scheint er schon gegen Ende der 1780er Jahre — und nicht, wie Halmael an einer andern Stelle berichtet, nach 1795 [1] — errichtet zu haben; wenigstens heisst es, dass *Th. Obelt* mehrere Jahre hindurch mit 's Gravezande reiste, bevor er am amsterdamer Stadttheater engagirt wurde, was bekanntlich schon 1791 geschah. Unter den Mitgliedern seiner Truppe zählte 's Gravezande mehrere höchst beachtenswerthe Künstler; von diesen verdienen *Jan Herm. Stoopendaal* und dessen spätere Gattin *Elisabeth van Elten*, vor allem aber die überaus begabte *Gertruida Jacoba Hilverdink*, welche wir später noch auf der amsterdamer Bühne antreffen werden, besondere Erwähnung. Bis wann die 's Gravezande'sche Truppe bestehen blieb, ist uns nicht bekannt.

Jedenfalls aber hatte jene von *Andries Snoek* im Jahre 1794 gebildete eine viel kürzere Lebensdauer. Wir wissen, dass er damit hauptsächlich die Provinz Brabant, dann auch Utrecht und Amsterdam besuchte, in letzterer Stadt aber so grossen Beifall fand, dass er 1795 mit seiner ganzen Gesellschaft an die feste amsterdamer Bühne überging. Daraus allein lässt sich die Bedeutung der holländischen Wandertruppen ermessen, denn bekanntlich bezeichnet der Uebertritt der Snoek'schen Schauspielergesellschaft zur amsterdamer Schouwburg zugleich den ungeahnten Aufschwung dieser Bühne.

Indessen gab dieses Ereigniss selber wieder zur Bildung neuer Wandertruppen Anlass, denn sowol *Ward Bingley*, der zu jener Zeit die amsterdamer Schouwburg verliess, wie *Th. Obelt*, der, wie erwähnt, 1797 der ungerechten Bevorzugung eines vlämischen Schauspielers halber das Feld räumte, traten an die Spitze reisender Gesellschaften. Die vom erstern gegründete Truppe soll noch im Jahre 1840, und zwar unter dem Titel: „Schauspieler des königlichen Theaters im Haag", bestanden und eine Zulage vom König genossen haben. [2]

---

[1] Halmael, „Bijdragen", S. 75.

[2] Halmael, „Bijdragen", S. 50.

Was *Th. Obelt* betrifft, so associirte er sich zuerst mit dem obengenannten *Willem van Dinsen* junior zur Errichtung einer fahrenden Truppe, welche indess nur ein Jahr lang bestand. Hierauf gründete er eine eigene Gesellschaft, allein nach zwei Jahren nöthigte ihn die Ungunst der Verhältnisse, auch diese Truppe aufzulösen. Er wandte sich sodann nach Rotterdam und spielte bis 1803 bei Ward Bingley.

Mittlerweile scheint jedoch *W. van Dinsen* neuerdings eine wandernde Schauspielergesellschaft ins Leben gerufen zu haben, mit der er im Haag (1805), dann in Leiden, Breda, Utrecht (1806) und an andern Orten spielte. Eine der Hauptzierden seiner Truppe, nebst dem trefflichen Komiker *G. K. Rombach* und der namentlich als Julie in Chr. Fel. Weisse's damals so beliebtem Trauerspiel „Romeo und Julie“ ausgezeichneten *Christina van Es*[1], war das *Adams*'sche Ehepaar; zumal Frau *Adams*, geb. *Snoek*, soll grosse Anmuth mit reicher künstlerischer Begabung vereinigt haben. Zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts machte die Van Dinsen'sche Truppe grosses Aufsehen in Holland, leider traten sehr bald Mishelligkeiten zwischen dem Director und einzelnen hervorragenden Mitgliedern ein, wodurch der Verfall dieser Künstlergesellschaft beschleunigt worden sein dürfte. — Ausser ihr werden beiläufig zur selben Zeit noch die *J. Wiesman*'sche und die von *B. A. Fallée*[2], einem ehemaligen Mitgliede der Bingley'schen Gesellschaft, gegründete Truppe genannt, welche indessen den Vergleich mit der Van-Dinsen'schen nicht auszuhalten vermögen. In Amsterdam, wo die erste einmal „Abällino“ mit dem übrigens ganz tüchtigen *P. Schouten* in der Titelrolle aufführte, fiel sie beinahe vollständig durch. Ueberhaupt spielte *Wiesman* grösstentheils nur auf Jahrmärkten und Kirmessen in kleinern Städten Hollands.

Obelt scheint zu einer ruhigen künstlerischen Thätigkeit nicht getaugt zu haben. Ihm sagte das bewegtere Leben des reisenden Schauspielers entschieden besser zu. So wie er die amsterdamer Bühne und später Van Dinsen verlassen hatte, so verliess er 1803 auch Ward Bingley wieder, und schritt zum dritten mal in seinem Leben zur Bildung einer Wandertruppe — diesmal jedoch mit dauerndem Erfolg. Er verband sich zu diesem Zwecke mit dem Schauspieler *Arent Hoetink*, und rief eine recht gute Gesellschaft ins Leben, welche

[1] Sie verliess später die Bühne, um einen deutschen Schauspieler zu heirathen.

[2] Dieser Schauspieler ist hauptsächlich durch seine zahlreichen, jedoch häufig sehr schleuderisch und ohne Auswahl angefertigten Uebersetzungen französischer Theaterstücke bekannt. Ein gewisser *Quak*, vermuthlich ebenfalls ein fahrender Schauspieler, war ihm meistens dabei behülflich.

sich nahezu dreissig Jahre auf den Bretern erhielt. *Cornelis van Oosten*, der von 1808—1815 die jugendlichen Liebhaberrollen bei Obelt spielte, war ein achtenswerthes Talent, zwar ohne alle Theorie, aber von der Natur zum Schauspieler geschaffen; leider starb er schon in jungen Jahren. Dasselbe gilt von *Elisabeth Bergers*, einer Nichte des bekannten S. Cruys, welche neben Van Oosten die Hauptrollen im Schau- und Lustspiel darstellte. Später war ein gewisser *Sablairolles* nicht ohne Bedeutung in allen ernstern Rollen; aber auch ihn raffte im kräftigsten Mannesalter die eben damals in Holland herrschende Cholera hinweg.

Nachdem A. Hoetink [1] sich von der gemeinschaftlichen Direction der Obelt'schen Truppe zurückgezogen hatte, um Beamter beim Steuerwesen zu werden, gesellte sich Obelt die Herren *H. van Overvest-Kup* und *de Koning* in der Leitung der von ihm errichteten Gesellschaft bei. Er bedurfte einer solchen Unterstützung um so mehr, als er schon 1816 eine merkliche Abnahme seiner Sehkraft zu verspüren begann, welche zu Obelt's vollständiger Erblindung im Jahre 1824 führte. Trotzdem entsagte der 60jährige Künstler seiner schauspielerischen Thätigkeit nicht, und noch 1830 soll er als Vater Talland in Iffland's „Gewissen“ durch sein meisterhaftes Spiel selbst jenen Thränen entrissen haben, die diese Rolle von dem trefflichen Ward Bingley hatten darstellen sehen. Aber im Jahre 1831 sah sich Obelt dennoch genöthigt, die von ihm gegründete Gesellschaft aufzulösen und sich gänzlich von der Bühne zurückzuziehen. Er starb zu Anfang der 1840er Jahre.

[1] Dieser Schauspieler, der auch einige Theaterstücke schrieb, hatte überhaupt ein ziemlich bewegtes Leben: zu Zütphen geboren, war er 1788 bei einer geldernschen Brigade eingetreten, hatte nach dem Einfall der Preussen in Holland nach Sanct-Omer in Frankreich flüchten müssen, und war von dort wegen einiger unvorsichtiger Acusserungen über die österreichisch-belgische Grenze geschafft worden. Hierauf nahm er bei den belgischen Freiwilligen Dienst und kehrte erst nach der Staatsumwälzung von 1795 nach seinem Vaterland zurück, diesmal um sich dem Schauspielerberuf zu widmen.

KAPITEL XXIV.

WARD BINGLEY IN ROTTERDAM.

Nachdem Marten Corver 1779 die Direction des rotterdamer Theaters niedergelegt hatte, scheint längere Zeit keine feste Gesellschaft bei dieser Bühne bestanden zu haben. Eine Zeit lang dürfte letztere wol auch gänzlich geschlossen gewesen sein, wenigstens weiss man, dass bei Ausbruch des englischen Kriegs im Jahre 1780 der Deichgraf die Schliessung derselben verfügte. Genaues ist uns indess über die Schicksale des rotterdamer Theaters während der nächsten funfzehn Jahre nicht bekannt, ebenso wenig, ob Snoek, der, wie schon erwähnt wurde, mit einer von ihm gebildeten Truppe beiläufig von 1790—1793 in Rotterdam spielte, dies in obiger Schouwburg oder etwa in irgendeinem andern Locale that.

Als *Ward Bingley* infolge des mehrerwähnten Zerwürfnisses mit den Commissären der amsterdamer Schouwburg 1795 von dieser Bühne zurücktrat, ging er zunächst an die Gründung einer selbständigen Schauspielertruppe, mit der er während des Winters in Südholland, hauptsächlich im Haag und Rotterdam, im Sommer zuweilen auch in andern Provinzen, besonders in Friesland, spielte. Er selber trat noch öfters in der städtischen Schouwburg zu Amsterdam auf, zumal in solchen Rollen, für die man nach seinem Abgang keine gehörige Besetzung an jener Bühne hatte. Zu einem dauernden Engagement in Amsterdam liess Bingley sich jedoch nicht mehr herbei, vielmehr verlegte er den Schwerpunkt seiner Thätigkeit immer mehr nach Rotterdam. Die Kunstreisen wurden auf die Sommerferien beschränkt, und nur ausnahmsweise spielte Bingley mit seiner Gesellschaft, 1805 und 1806, zur Winterszeit in Leiden und Gouda, während er andererseits contractmässig verpflichtet war, allwöchentlich eine Vorstellung im Haag zu geben.

So kam es, dass schon nach wenigen Jahren das rotterdamer Theater wieder eine Bedeutung gewann, welche dasselbe seit nahezu zwei Decennien entbehrt hatte. Die Zustände daselbst consolidirten sich; das unstete Wesen der an dieser Bühne beschäftigten Schauspieler verlor sich immer mehr und mehr; die Verwaltung wurde eine geregeltere und strammere.

Zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts finden wir die letztere in den Händen von „vier Commissären", während Ward Bingley die artistische Leitung führte. Ihm standen zwei Regisseure, die Schauspieler *G. Valkenier* und *J. H. Hoedt*, wovon letzterer des Directors Schwiegersohn war, zur Seite, und zwar scheint dieses Verhältniss, wenigstens was Hoedt betrifft, noch in das vorige Jahrhundert zurückzugreifen, denn wie es heisst, feierte derselbe am 16. Januar 1824 den fünfundzwanzigjährigen Jahrestag seines Antritts der Mitdirectorschaft bei der „königlich holländischen Schouwburg".[1]

Was die von Bingley zusammengestellte Truppe betrifft, so muss man dem Director die Gerechtigkeit widerfahren lassen, dass er es vortrefflich verstand, tüchtige Kräfte zu gewinnen. Denn sowol unter ihren männlichen wie unter den weiblichen Mitgliedern zählte jene Künstler, die später selbst der amsterdamer Bühne zur Zierde gereichten und deren Namen mit der Geschichte des holländischen Theaters unzertrennlich verbunden bleiben dürften.

Hierher gehören vor allem der auch als Theaterdichter bekannte *M. Westerman* und die ausgezeichnete *Geertruida Jacoba Hilverdink*, die Schwester der damals an der amsterdamer Schouwburg engagirten Helena Judith, verm. de Bruin.

Die genannte rotterdamer Schauspielerin, welche ihre erste dramaturgische Ausbildung bei *H. 's Gravezande* erhalten hatte, wird allgemein als die einzige Künstlerin bezeichnet, die mit der grossen Wattier zu wetteifern im Stande gewesen wäre, hätte die Natur sie mit denselben äusserlichen Vorzügen ausgestattet wie jene unsterbliche Tragödin. Ihre Gabriele von Vergy wird als eine Meisterleistung gepriesen, welche nicht blos ihre ausserordentliche Befähigung zur Darstellung tragischer Rollen bekundete, sondern bei Kennern sofort die schönsten Hoffnungen für sie erweckt haben soll. G. J. Hilverdink scheint übrigens nur wenige Jahre der Bingley'schen Truppe angehört zu haben, und

[1] Wie im vorigen Kapitel erwähnt wurde, erhielten die Mitglieder der Bingley'schen Truppe — namentlich nach deren Uebersiedelung nach dem Haag — den Titel: „Königlich holländische Schauspieler".

nach dem Verfasser der „Tooneelkundige brieven“ [1] hätte sie sogar der Bühne gänzlich Lebewohl gesagt, um sich mit einem wohlhabenden Manne — vermuthlich dem Seeoffizier *Jacob Grevelink* — zu vermählen. Wenn diese Notiz überhaupt richtig ist, dürfte aber jene Zurückgezogenheit kaum von langer Dauer gewesen sein, denn schon Anfang 1809 werden wir diese talentvolle Künstlerin an der amsterdamer Bühne auftreten sehen. Dass Gertrude Hilverdink und die rotterdamer Schauspielerin zwei verschiedene Personen gewesen seien, halten wir nicht für wahrscheinlich.

Konnte Gertrude Hilverdink also gewissermassen für eine Nebenbuhlerin der Wattier gelten, so war dafür Bingley's Tochter eine Schülerin dieser letztern. Allerdings erreichte sie niemals die Meisterschaft ihrer Tante [2], und zur Zeit, wo sie in Rotterdam spielte, machte man ihr vielfach den Mangel an Leidenschaft, die Kälte ihres Spiels zum Vorwurf. Später muss dies wol anders geworden sein; wenigstens versichert Professor Siegenbeck, dass ihre Darstellung der Rolle Epicharis in der Tragödie „Epicharis und Nero“ ihn lebhaft an jene ihrer berühmten Lehrmeisterin erinnert habe. Frau *J. C. Bingley-Hoedt*, die Gemahlin des Regisseurs J. H. Hoedt, lebte noch gegen Ende der 1820er Jahre.

Ausser den beiden genannten Schauspielerinnen zählten Frau *H. Oswald*, geb. *Arondeus* und Frau *Adams*, geb. *Snoek* zu den hervorragendsten Mitgliedern der rotterdamer Bühne. Erstere versah das Fach der edeln Mütter, während Frau *Snoek-Adams*, die wir bereits bei der Van-Dinsen'schen Truppe kennen gelernt haben, von einzelnen Kritikern sogar der trefflichen *Snoek-Kamphuizen* an die Seite gestellt wird.

Was das männliche Personal der rotterdamer Gesellschaft betrifft, so waren die beiden Regisseure, nebst M. Westerman, zugleich die bedeutendsten Mitglieder derselben. Ueber *G. Valkenier* sind die Urtheile allerdings getheilt; die einen stellen ihn auf dieselbe Stufe wie Ward Bingley selber, andere bezeichnen ihn nachgerade als einen mittelmässigen Schauspieler. Dass er als Abällino nicht dieselbe Wirkung machte wie S. Cruys, kann wol nicht als massgebend betrachtet werden, nachdem die Rolle des Banditen bekanntlich die Forcerolle des amsterdamer Tragöden war. Hingegen scheint es ausser

[1] Amsterdam 1808. 8°. S. 121.

[2] Ward Bingley hatte nämlich, wie an anderer Stelle erwähnt wurde, eine Schwester der Wattier zur Frau.

Zweifel zu sein, dass *J. H. Hoedt*, der die jugendlichen Liebhaber darstellte, den für dasselbe Fach engagirten *H. Krayesteyn* — etwa ein Bruder der im vorigen Kapitel erwähnten *Cath. Krayesteyn-Dinsen?* — weitaus übertraf.

Das komische Fach war durch *G. Adams* und *F. A. Rosevelt* vortrefflich vertreten, während ausserdem noch *H. van Dinter*, *Ryk*, *Oswaldt*, *Beyermann* und *Braamberg* als verdienstvolle Mitglieder der rotterdamer Bühne genannt zu werden verdienen. Eine Zeit lang spielte, wie man weiss, auch *Th. Obelt* bei der Bingley'schen Truppe, und noch früher gehörte derselben wol auch *B. A. Fallée* an.

Das hervorragendste schauspielerische Talent war aber unstreitig *Ward Bingley*[1] selber. Seine ausdrucksvolle Mimik wurde um so höher geschätzt, als eine solche damals nur wenig Schauspielern eigen war; dazu kam Bingley's staunenswerthe Vielseitigkeit, welche ihn zur Darstellung der verschiedenartigsten Rollen befähigte. Barbaz sagt, er sei der grösste Künstler gewesen, den er gekannt habe.

Als Theaterdirector entwickelte Bingley eine anerkennenswerthe Rührigkeit, weshalb die rotterdamer Schouwburg auch stets überaus gut besucht war. Zumal um die Aufführung neuer dramatischer Erzeugnisse scheint er sich ausserordentlich viel Mühe gegeben zu haben; in einer einzigen Saison brachte er einmal 28 Novitäten auf die Bühne. Dabei war er selber zuweilen literarisch thätig, indem er gute fremde Theaterstücke ins Holländische übersetzte, unter andern „Het zestienjarig meisje“ aus dem Englischen von *Garrick* und „De belagchelyke Tooneelzucht“ nach dem französischen „Le tripot comique ou la comédie bourgeoise“.

So wie in Amsterdam war die französische Herrschaft auch in Rotterdam der nationalen Bühne nicht günstig. Bingley, der überdies als guter Patriot aus seiner Gesinnung kein Hehl machte, zog sich alsbald die Misgunst der neuen Regierung zu, die 1813 in förmliche Verfolgung ausartete. Ob schon dies seiner Direction ein Ende machte, oder ob Bingley bis zu seinem Tode die Leitung des rotterdamer Theaters fortführte, vermögen wir nicht anzugeben. In den letzten Jahren seines Lebens trat indess bei ihm ein merklicher Ver-

[1] Ein wohlgetroffenes Porträt Bingley's findet man in *J. van Walré's* (1759—1837) biographischer Monographie: „Gedachtenisoffer aan Ward Bingley“ (Amsterdam, J. van der Hey, 1821). 8°.

fall der Kräfte ein, welcher am 26. Juni 1818 den Tod des 63jährigen Künstlers herbeiführte.

Ward Bingley wurde in der „Kloosterkerk" am „Lange Voorhout" im Haag begraben. Ausser der obenerwähnten Tochter überlebten ihn drei Söhne, wovon der eine, *Willem*, sich gleichfalls der Schauspielerlaufbahn widmete.

KAPITEL XXV.

DAS AMSTERDAMER THEATER UNTER DER DIRECTION SNOEK-MAJOFSKY.

1811—1820.

Der 1. Juni 1810 hatte aus dem Königreich Holland eine französische Provinz gemacht! Die Tragweite dieses Ereignisses war eine zu grosse, als dass dessen Wirkung nach irgendeiner Richtung sich hätte verleugnen sollen. Auch das amsterdamer Theater blieb von den Rückwirkungen desselben nicht verschont.

Die anerkennenswerthe Sorgfalt, welche Ludwig Napoleon der Nationalbühne im allgemeinen und der amsterdamer Schouwburg insbesondere hatte angedeihen lassen, wich sehr bald einer absichtlichen Vernachlässigung, einer rücksichtslosen Zurücksetzung. Vollends zu Geldopfern im Interesse des nationalen Theaters fühlte sich die kaiserliche Regierung nicht veranlasst, und nachdem die Erhaltung der amsterdamer Schouwburg — vielleicht infolge des Aufwands für Ballete und Opern — alljährlich ein Deficit ergab, hielt es die neue Verwaltung für das Klügste, das amsterdamer Theater zu verpachten.

Als ein glücklicher Zufall muss es betrachtet werden, dass solche Pächter sich unter den bisherigen Mitgliedern der Schouwburg, und zwar gerade in der Person ihrer drei bedeutendsten Schauspieler, fanden. Der berühmte *Andries Snoek*, nebst *Th. J. Majofsky* und der grossen *Wattier* übernahmen nämlich im Jahre 1811 die Verwaltung des amsterdamer Theaters und führten dieselbe gemeinschaftlich bis zum Jahre 1817, wo die Wattier sich von der Direction zurückzog; von da an waren Snoek und Majofsky die alleinigen Directoren. Dadurch gelangte nicht nur die artistische Leitung in ausgezeichnete, fachmännische Hände, sondern es wurde auch jeder Wechsel in dem

künstlerischen Personal der Bühne vermieden. Insofern also, als nicht der Tod die Reihen der ältern Schauspieler lichtete — was freilich nur zu häufig der Fall war, denn während *Cruys*, *Helena Snoeck* und andere den Anbruch der Snoek-Majofsky'schen Aera überhaupt nicht erlebten, musste die neue Direction gar bald auch der Mitwirkung des *Sardet*'schen Ehepaars entrathen — sind keine wesentlichen Veränderungen gegenüber der vorausgegangenen Periode zu verzeichnen.

Wir können uns folglich darauf beschränken, blos jener Schauspieler hier zu erwähnen, die entweder neu an die amsterdamer Schouwburg kamen, oder deren künstlerische Bedeutung erst in die gegenwärtig von uns betrachtete Periode fiel, obgleich sie selber schon früher jener Bühne angehörten.

Zu letztern zählte — nebst *E. van Hamme*, die 1807 noch eine ganz junge Schauspielerin war, obgleich sie sich schon früher auf den Liebhabertheatern von *Tjeerds* und *Van Meurs* bemerkbar gemacht hatte — die im vorigen Kapitel erwähnte *G. J. Hilverdink-Grevelink*. Diese Actrice debutirte im Februar 1809 als Olympia in Voltaire's gleichnamigem Trauerspiel an der amsterdamer Schouwburg, und erwarb sich sehr rasch die Zuneigung der kunstliebenden Kreise. Ueberdies fand sie hier an der damals noch häufig thätigen Wattier ein erhabenes Vorbild, dem sie mit Liebe und Verständniss nacheiferte. Die Jocaste in Voltaire's „Oedipus“, dann die Josabeth in Racine's „Athalie“, sowie die Elmire in Molière's „Tartuffe“ und die Tochter in Kotzebue's „Armem Poeten“ galten für ihre vorzüglichsten Rollen, während von den nationalen Bühnenstücken die Tragödien von *S. J. Wiselius* (1769—1845) „Arnoud van Egmond“ und „Adel en Mathilda“ ihr reichlich Gelegenheit boten, als Catharina und Mathilde ihr herrliches dramatisches Talent zu entfalten. Gertrude Hilverdink starb im Jahre 1827. — Als *Maria Adams-Snoek* sich 1817 genöthigt sah, von der Bühne Abschied zu nehmen, erwuchs letzterer eine neue vortreffliche Kraft an Frau *A. Westerman-Muller*, einer Schülerin der berühmten Wattier, welche lange Zeit hindurch das Wohlgefallen des amsterdamer Theaterpublikums erregte.

Auch unter den Schauspielern gab es mehrere, die zwar noch während der Blütezeit des amsterdamer Theaters bei demselben eingetreten waren, ihre künstlerische Vollendung jedoch erst in einer spätern Periode erreichten. Als solche nennen wir vor allem *Gerrit Carel Rombach*, einen der grössten holländischen Schauspieler der neuern Zeit, und *Johannes Jelgerhuis*.

Zu Utrecht geboren, hatte Rombach, der ursprünglich Schulmeister

gewesen, sich der *Van-Dinsen*'schen Wandertruppe angeschlossen, und spielte längere Zeit bei derselben gegen ein wöchentliches Honorar von sechs Gulden. Am 24. October 1804 trat er jedoch als Germon im Singspiel „De ouderliefde" zum ersten mal am amsterdamer Stadttheater auf und bildete sich mit der Zeit zu einer Celebrität im komischen Fache aus. A. v. Halmael meint von ihm, er sei ein Künstler gewesen, den man vielleicht erreichen, niemals aber werde übertreffen können. Die Art und Weise, wie Rombach den Ulysses in Huydecoper's „Achilles" spielte, berechtigt übrigens ebenso sehr zur Vermuthung, dass er auch im tragischen Fache Rühmliches geleistet hätte, wenn er sich darauf hätte verlegen wollen. Rombach's Wesen entsprach jedoch das Lustspiel weit besser. Nach dem Urtheil der Kenner war Tartuffe sein Meisterstück, aber auch Lorenz Kind in Kotzebue's „Armem Poeten" eine vollendete Leistung. Dieser überaus verwendbare Schauspieler, der auch eine sehr melodiöse Bassstimme besass, starb am 5. Juli 1833.

Beiläufig zur selben Zeit wie Rombach kam auch *Johannes Jelgerhuis* an die amsterdamer Bühne. Sein Genre war aber das Trauerspiel, und allgemein wird er als der Nachfolger Ward Bingley's auf diesem Gebiete bezeichnet. Er war der Sohn des vortrefflichen friesischen Malers Rienk Jelgerhuis, und selber in dieser Kunst nicht unerfahren, was man sowol seiner Haltung, seinem Geberdenspiel, wie der Anordnung seines Costüms deutlich angemerkt haben soll. In der Schauspielkunst debutirte er zuerst auf einem Liebhabertheater in Delft, dann am 15. December 1804 als König Lear an der amsterdamer Schouwburg. Er scheint aber nicht sofort an dieser Bühne engagirt worden zu sein, denn sein eigentliches Debut fand erst am 6. März 1805 als Avogaro in Du-Belloy's „Gaston und Bayard" statt.[1] Diese Rolle sowie der Baalspriester Mathan in Racine's „Athalie", der Anthenor in „Zelmire", dann Zopir in Voltaire's „Mahomet" und Simeon in Baour-Lormian's Trauerspiel „Omasis" waren überhaupt Jelgerhuis' beste Leistungen. Als er den Simeon zum ersten mal gespielt hatte, und jemand dem berühmten Andries Snoek über dessen Darstellung des Omasis Complimente machte, versetzte dieser Künstler mit Wärme: „Nicht mich, sondern Jelgerhuis müssen Sie loben; er allein spielte tadellos."

[1] Halmael, „Bijdragen", S. 69, sagt, dass er erst im August 1805, und zwar als Hercules in der von *Kath. Lescailje* nach dem Französischen bearbeiteten Tragödie „Hercules und Dejanira" aufgetreten sei.

Wenn Jelgerhuis in der praktischen Ausführung der ihm anvertrauten Rollen kaum etwas zu wünschen übrig liess, so hatte er die Theorie der Schauspielkunst womöglich noch vollkommener inne. Glücklicherweise sind diese seine Kenntnisse für die Nachwelt nicht verloren gegangen, denn er legte sie in einem umfangreichen Werke nieder, welches im Jahre 1827 in Amsterdam erschien und den Titel führt: „*Theoretische lessen over de gesticulatie en mimiek*".[1] Durch dieses, für den Unterricht junger Schauspieler berechnete Buch hat Jelgerhuis sich einen unvergänglichen Namen in der technisch-dramaturgischen Literatur gemacht. Er starb im Jahre 1836.

M. Westerman, den wir bereits als hervorragendes Mitglied der rotterdamer Schauspielergesellschaft kennen gelernt haben, war dem amsterdamer Publikum schon von verschiedenen Gastspielen her vortheilhaft bekannt, welche er 1805—1807 mit Bingley auf dem „deutschen Theater" gegeben hatte. Damals widersetzten sich hartnäckige Intriguen seinem Uebertritt zur hauptstädtischen Bühne. Gegen Ende des Jahres 1808 gelang es indessen dennoch, diese vorzügliche Kraft für die amsterdamer Schouwburg zu gewinnen. Westerman debutirte, gleich Jelgerhuis, als Avogaro in „Gaston und Bayard", und allgemein erblickte man in ihm einen Ersatz für den zu früh heimgegangenen Samuel Cruys.

Ob Westerman später die Schauspielerlaufbahn gänzlich aufgegeben, oder gleichzeitig nebenher das Buchhändlergeschäft betrieben habe, ist uns nicht genau bekannt. Jedenfalls aber ward er eins der vorzüglichsten Mitglieder der amsterdamer Bühne unter der Direction Majofsky. Als Buchhändler machte er sich hauptsächlich durch eine niedliche Duodezausgabe von Vondel's Werken bekannt und verdient. Auch verdankt man ihm mehrere, zum Theil poetische Erinnerungsschriften an Hollands grösste Tragöden *Johanna Cornelia Wattier* und *Andries Snoek*, welche beide Künstler Westerman um viele Jahre überlebte.

Es erübrigt uns nur noch einige Worte über den damaligen Leiter der Bühne selber zu sagen, denn sowol zur Zeit, wo noch die Wattier Mitpächterin des amsterdamer Theaters war, als auch in den Jahren 1817 bis 1820 scheint Th. J. Majofsky die Seele der Direction gewesen zu sein. Im Jahre 1820 endlich löste sich das seit 1811 bestandene Pachtverhältniss auf, und die amsterdamer Schouwburg ging neuerdings in die Verwaltung der städtischen Behörde über. Wie

[1] Amsterdam, P. Meyer-Warnars, 1827. Qu.-4°. 10 Thle. in 2 Bdn.

ehedem übertrug diese die Leitung des Theaters vier „Commissären“, denen ein Secretär und ein Kassirer beigegeben waren. Indessen übte dieser Wechsel in der Verwaltung keinen nachtheiligen Einfluss auf die Bühne selber aus, denn diese verlor kein einziges ihrer frühern Mitglieder. Sogar Snoek und Majofsky verblieben bei derselben und spielten bis an ihr Lebensende fort. Letzterer starb an einem Schlaganfall, der ihn auf der Bühne traf, am 22. Februar 1836. Seit 45 Jahren hatte er ununterbrochen dem amsterdamer Theater angehört!

PERSONENREGISTER.

Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig.